



BACHELORARBEIT

Frau
Franziska Elfi Gärtner

**Gibt es ein universelles
Grundmuster der erfolg-
reichen Dramaturgie?**
- Eine Analyse der Drehbuch-
literatur des Erfolgskinos anhand
der Theorien von Syd Field und
Christopher Vogler

2015

BACHELORARBEIT

Gibt es ein universelles Grundmuster der erfolg- reichen Dramaturgie?

- Eine Analyse der Drehbuch-
literatur des Erfolgskinos anhand
der Theorien von Syd Field und
Christopher Vogler

Autorin:

Frau Franziska Elfi Gärtner

Studiengang:

Film und Fernsehen

Seminargruppe:

FF12wR3-B

Erstprüfer:

Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:

Herr Dr. Jonas Koch

Einreichung:

Hamburg, 15.06.2015

BACHELOR THESIS

Does a basic pattern to successful storytelling exist?

- An analysis of the literature of screenwriting for cinema with success based on the theories by Syd Field and Christopher Vogler

author:

Ms. Franziska Elfi Gaertner

course of studies:

Film and TV

seminar group:

FF12wR3-B

first examiner:

Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Herr Dr. Jonas Koch

submission:

Hamburg, 15.06.2015

Bibliografische Angaben

Gärtner, Franziska Elfi:

Gibt es ein universelles Grundmuster der erfolgreichen Dramaturgie? – Eine Analyse der Drehbuchliteratur des Erfolgskinos anhand der Theorien von Syd Field und Christopher Vogler

Does a basic pattern to successful storytelling exist? – An analysis of the literature of screenwriting for cinema with success based on the theories by Syd Field and Christopher Vogler

68 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden zwei Theorien der Drehbuchliteratur auf ihre grundlegenden Merkmale überprüft. Ziel ist es, zu erörtern, ob ein universelles Grundmuster in der Dramaturgie erfolgreicher Filme nachgewiesen werden kann.

Zu Beginn der Arbeit in Kapitel zwei untersucht die Verfasserin, inwieweit die Qualität eines Films messbar ist und wie sich der Erfolg von Film definieren lassen kann, um die Analysekriterien für die Qualität von der Dramaturgie eines Films abzuleiten. Des Weiteren wird in Kapitel drei die Entwicklung von Dramaturgie insgesamt und dem Beruf des Drehbuchautors nachgegangen. Weiterhin wird das Bild der sogenannten klassischen Dramaturgie thematisiert.

In Kapitel vier und fünf stehen die zwei Theorien nach Field und Vogler im Fokus des Interesses. Die jeweiligen empfohlenen theoretischen Ansätze zu Handlungssträngen und Figurenkonzeptionen werden erläutert, und auch die Kritik an den Methoden wird in Betracht gezogen. Anschließend werden die Theorien in Kapitel sechs kritisiert und ergänzt, und es wird zu den bestehenden Gemeinsamkeiten übergegangen, die das Grundmuster bilden.

Abschließend werden anhand der Gemeinsamkeiten Merkmale erörtert, die essenziell in jedem Drehbuch Voraussetzung sind, um ein Publikum zu erreichen. Zusätzlich werden die möglichen Ursachen diskutiert. Das Fazit soll einen zusammenfassenden Überblick geben, mit dem Ziel, die zentrale Frage nach erfolgreicher Dramaturgie zu beantworten.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	V
Abkürzungsverzeichnis	VII
Abbildungsverzeichnis	VIII
1 Einleitung.....	1
2 Qualität eines Films	4
2.1 Film als Kunst	4
2.2 Filmwirkung.....	7
2.3 Film als Erfolg	8
3 Dramaturgie und Drehbuchliteratur	12
3.1 Die Geschichte der Drehbuchautoren in Deutschland	15
3.2 Begrifflichkeit: Dramaturgie.....	16
3.2.1 Wirkung von Dramaturgie.....	17
3.3 Die klassische Dramaturgie der Drehbuchliteratur	19
4 Dramaturgie nach Syd Field	23
4.1 Hintergrund der Person Syd Field und seiner Drehbuchtheorie	24
4.2 Storyline.....	25
4.3 Figurenkonzeption	27
4.4 Die Beurteilung der Theorie anhand der Filmgeschichte	31
5 Dramaturgie nach Christopher Vogler.....	33
5.1 Hintergrund der Person Christopher Vogler und seiner Drehbuchtheorie	33
5.2 Die Heldenreise	34
5.3 Die Archetypen	38
5.3.1 Der Held	39
5.3.2 Mentor	41
5.3.3 Schwellenhüter.....	42
5.3.4 Herold.....	43
5.3.5 Gestaltwandler	43
5.3.6 Schatten	44
5.3.7 Trickster.....	45
5.4 Die Beurteilung der Theorie anhand der Filmgeschichte	45
6 Diskussion.....	47

6.1	Grundmuster	48
6.2	Kritik und Ergänzungen	49
7	Fazit.....	52
	Literaturverzeichnis.....	XI
	Eigenständigkeitserklärung.....	XVI

Abkürzungsverzeichnis

Abkürzung:	Bedeutung:
bspw.	beispielsweise
bzw.	beziehungsweise
ebd.	ebenda
i.d.R.	in der Regel
S.	Seite
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Paradigma eines Drehbuchs	25
Abbildung 2: Die Reise des Helden als Modell	35

1 Einleitung

„Filme kosten Millionen, spielen Millionen ein und werden von Millionen gesehen.“¹ Was macht Filme so populär neben den Stars, der Vermarktung und aufwendigen Actionszenen? Angenommen es gibt ein universelles Muster, welches einen Handlungsaufbau vorgibt und das Publikum in den Bann einer Geschichte zieht; Wie ist das Grundmuster beschaffen und worin liegen die Ursachen für dessen Wirkung?

Welche Mittel einem Film zum Durchbruch verhelfen, ist ein Geheimnis, das Produzenten immer wieder neu zu lösen versuchen. Man versucht thematische Trends im Voraus zu erspüren oder Stoffe zu finden, die aus weniger zeitgebundenen Gründen ein breites Publikum interessieren: weil sie authentisch sind, weil sie auf traditionellen Erzähl-Rhythmen beruhen, weil sie von dem handeln, was man sich insgeheim wünscht und was man im tiefsten Innern fürchtet; weil sie universell mythisch sind.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Story-Qualität, der Kunst des Geschichtenerzählens. Da ein Film durch zahlreiche Prozesse als ein Gesamtwerk vieler Individuen entsteht, ist ein Urteil zur allgemeinen Filmqualität kaum möglich. Ein Film kann bspw. auf das Visuelle: die Qualität der Bilder, auf die künstlerischen Departments: die Qualität der Ausstattung, der Kostüme, der Maske oder auf darstellende Künste: die Qualität des Schauspiels, in Bezug auf zahlreiche Aspekte des Filmemachens in seiner Qualität geprüft werden. Oft wird angenommen der Erfolg des letztendlichen Gesamtkunstwerkes kann an den Einnahmen an den Kinokassen an Wert gemessen werden. Allerdings ist dies eine oberflächliche Analyse des populären Films. Im Fokus des Interesses dieser Arbeit steht allerdings die Frage nach der Qualität des Drehbuchs bzw. der Geschichte.

Die Untersuchung dieser Arbeit beschränkt sich auf fiktionale Filme des europäisch-amerikanischen Kulturkreises, und auf solche der gängigen Länge von 90 bis 180 Minuten. Es ist zweifellos, dass die dramaturgischen Merkmale auch teilweise auf Filme zutreffen werden, die häufig keine Geschichten erzählen (Lehrfilme), oder auf solche, die beanspruchen, dass ihr Inhalt der Wirklichkeit entspricht (Dokumentarfilme) oder solche, die einem anderen Kulturkreis angehören (Bollywood) oder sogar Serien oder Fernsehfilme. Diese Formate werden jedoch nicht in die Analyse dieser Arbeit eingeschlossen.

¹ Eder, J. (1999), S. 6

² vgl. Sobchack, V&T. (1987), S. 205

Das Berufsbild des Drehbuchautors hat sich seit dem Beginn des Films stark verändert. Zu Zeiten des Stummfilms war das Drehbuch zunächst eine rein organisatorische Vorgabe. Mit der Entdeckung des Tonfilms mussten die Autoren umlernen.² Zur Hilfe kam ihnen das Theater, was dem Film offensichtlich am nächsten stand.³ Viele Drehbuchtheoretiker sind auch heute noch der Meinung, dass die klassische Dramaturgie im Film auf das Theater zurückzuführen ist. Autoren mussten plötzlich im Dialog schreiben, welcher zunächst sehr theatralisch geschrieben und umgesetzt wurde. Über die Jahre lernte man, dass das Theater eine darstellende Kunst ist und wesentlich von Dramatik und Tragik getragen wird. Der Film hingegen ist eine Abbildung der Wahrheit bzw. eine fiktionale Realität.⁴ In Bezug auf diese Erkenntnisse wollten sich Autoren bewusst von dem Theater abgrenzen und besonders authentisch ihre Geschichten erzählen.

Heute sind Filme ein selbstverständlicher Teil unserer Kultur. Filme lassen sich inzwischen in zahlreiche Genres unterteilen, auch wenn der Filmmarkt dazu tendiert, sich von eindeutigen Genre-Einteilungen zu distanzieren und immer mehr Filme durch Genremischungen entstehen zu lassen. Im Kontext verschiedener theoretischer Entwicklungen des Themenfeldes lässt sich annehmen, dass das „Crossover“ in den Medien, bspw. auch in der Musik, ein beliebtes Mittel geworden ist, um Neues zu schaffen. Es ist nicht verwunderlich, dass sich die Gesellschaft von den immer selben Geschichten und den ähnlich klingenden Liedern langweilt. Neues sorgt für Abwechslung und so auch im Film. Es gibt wenig genrespezifische Drehbuchtheorien, welches bereits annehmen lässt, dass sie sich in ihrem dramaturgischen Grundmuster nicht sonderlich unterscheiden, wenn auch in ihrer Erzählweise.

Das wohl meist verkaufte Buch, das sich ausschließlich dem Handwerk des Drehbuchschreibens widmet, ist auch heute noch nach mehreren Neuauflagen die wohl bekannteste Drehbuchtheorie unter Autoren: *das Drehbuch* von Syd Field.⁵ Er war der Erste, der eine Art Anleitung zum Schreiben von Drehbüchern verfasste. Heute dominieren Syd Fields und Christopher Voglers Theorien den Markt. Ihre Herangehensweisen eine Stoffidee auf Papier zu bringen, unterscheiden sich stark. Beide kritisieren die Theorien des anderen und spalten somit die Meinungen der Autorengesellschaft. Es scheint als vertrete man „entweder oder“.

² vgl. Sobchack, V&T. (1987), S. 205

³ vgl. Ottersbach, B. (2007), S. 48

⁴ vgl. Fuhrmann, M. (1994), S. 21

⁵ vgl. Field, S. (2005), S. 9

Die folgende Arbeit hinterfragt beide Theorien, um herauszufinden worin sie sich widersprechen und inwieweit sie übereinstimmen. Es soll überprüft werden, ob ein Grundmuster zu erkennen ist und warum es für Geschichten unverzichtbar ist, um auf ein Publikum zu wirken. Welche Merkmale sind essenziell für dieses Grundmuster? Vor allem aber: Wie zeigen diese Wirkung bei den Rezipienten, dem Publikum? Was ist erfolgreiche Dramaturgie?

2 Qualität eines Films

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, die essenziellen Aspekte von erfolgreicher Dramaturgie anhand von zwei dominierenden Drehbuchtheorien zu ermitteln. Syd Field und Christopher Vogler erklären ihre Theorie anhand von Erfolgsfilmen, die ihre Strukturen exemplarisch aufzeigen. Es stellt sich also zunächst die Frage nach der Definition von Erfolg und der Qualität eines Films. Ein Film entsteht durch zahlreiche technische und künstlerische Prozesse, die einzeln betrachtet jedoch nicht objektiv an Wert gemessen werden können. Es liegt nahe, dass die Qualität eines Films im Auge des Betrachters liegt, also im subjektiven Erleben. „Qualitätsurteile sind immer Mehrheitsentscheidungen und haben mit Wertvorstellungen zu tun, die sich mit der Zeit, je nach Kultur und auch individuell wandeln.“⁶ Dennoch gilt es, die Aspekte zu erörtern, die Einfluss auf den Erfolg eines Films ausüben. Die Merkmale erfolgreicher Dramaturgie lassen sich mit der Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte detailliert erfassen.

2.1 Film als Kunst

Früher passte Film zunächst nicht in „die allgemeine Vorstellung von Kunst“.⁷ In welche Kategorie von Kunst sich der Film einordnen lässt, ist bis heute nicht definiert. Die Film- und Drehbuchtheorien stehen trotzdem oftmals in einem Zusammenhang mit den visuellen Künsten oder denen von Drama, Theater, Literatur oder Erzählkunst. Joachim Hammann stellt fest: „Ein richtiges Verständnis dessen, was Film ist, bzw. dessen, was für eine Kunst die Filmkunst ist“⁸, gibt es nicht.⁹ Zu der Einordnung von Film als Kunst gibt es somit eine ganze Reihe höchst unterschiedlicher Ansätze.

Ursprünglich überwogen die darstellenden Künste, wie bspw. Gesang, Tanz und Theater: die Kunst in Echtzeit. Zu allererst hat man angenommen, dass der Film dem Theater nahesteht. Die Wurzeln der im Film verwendeten Dramaturgie liegen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts noch sehr offensichtlich im Theater.¹⁰ Dennoch wurden Film und Theater von den Theatertheoretikern sehr früh in ihrer Kunst verschieden definiert. Fest stand, dass die Kunst im Theater eine darstellende Kunst ist. Im Gegensatz zum Film, der basierend auf technischen Mechanismen zu jeder Zeit wieder im Original ab-

⁶ Zag, R. (2010), S. 17

⁷ Monaco, J. (2009), S. 19

⁸ Hammann, J. (2007), S. 15

⁹ vgl. ebd.

¹⁰ vgl. Monaco, J. (2009), S. 52

spielbar war. Aristoteles beschreibt das Drama nicht als „die Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen und Lebensweisen“¹¹. Als Hauptkennzeichen des Dramas sieht Aristoteles die Handlung durch Dialoge.¹² Im Zentrum des Dramas stehen also Figuren, die eine Lebenswirklichkeit nachahmen. Das haben Theater und Film offensichtlich gemeinsam. Das Besondere und bisher Unbekannte an Fotografie und Film war allerdings, dass „sich in ihr die Wirklichkeit selbst abbildet“¹³.

Ende der 1890er grenzten Theoretiker und Wissenschaftler das Wesen des Films vom Theater ab, in dem sie den Film nicht als Kunst, sondern als mechanische Reproduktion definierten.¹⁴ Der Begriff der reproduzierenden Künste wurde für den Film der gängigste und beschreibt die Künste, „die einen direkten Weg zwischen Gegenstand und Betrachter herstellen.“¹⁵ „Die Anwendung digitaler Technologien in Film und Tonmedien [...] weist auf eine neue Ebene der Auseinandersetzung voraus, die [...] unsere Haltung den reproduzierenden Künsten gegenüber zu revolutionieren.“¹⁶

Eine klare Unterscheidung von der Theaterkunst und der des Films hatte sich gefestigt. Die Diskussionen zur allgemeinen Definition von Film als eine Kunstform setzten sich dennoch fort. In weiteren Analysen „filmästhetischer Theorien“¹⁷ stand die Kunst vor der Kamera im Mittelpunkt, das Schauspiel. Ein talentierter Schauspieler wurde bereits als Künstler angesehen, während der Film als Kunst noch nicht akzeptiert war.¹⁸ Es ist zu vermuten, dass ein Zuschauer, der sich mit dem Hauptdarsteller identifizieren kann, sich schneller und stärker auf den Film einlassen kann. Man nahm also an, dass die Sympathie mit dem Schauspieler als Person wichtig war. Zu dieser These lässt sich entgegenstellen, dass die Auswirkung der Schauspieler auf einen Film nur so gewichtig ist, weil sie mit den konzipierten Helden¹⁹ identifiziert werden.²⁰ Dabei gilt es, das Schauspielertalent bei der Darstellung dieser Helden in der allgemeinen Betrachtung bezüglich der Qualität eines fertigen Films nicht zu unterschätzen. Allerdings ist anzunehmen, dass das möglicherweise wichtigste Element eines Films nicht der Schauspieler selbst sondern seine entwickelte Figur ist.

¹¹ Poetik. Kap. 6, Übersetzung von Fuhrmann, M. (1994), S. 21

¹² Fuhrmann, M. (1994), S. 21

¹³ Arnheim, R. (1979), S. 22

¹⁴ vgl. <http://www.soziales.fh-dortmund.de/diederichs/texte/arnheimb.htm>

¹⁵ Monaco, J. (2009), S. 24

¹⁶ Monaco, J. (2009), S. 24

¹⁷ ebd.

¹⁸ ebd. S. 27

¹⁹ Ein Held meint dasselbe wie Hauptfigur oder Protagonist. Somit durchaus auch weibliche Charaktere.

²⁰ vgl. Hammann, J. (2007), S. 18

Angenommen ein Film gewinnt nicht durch Schauspielkunst sondern durch geschriebene Figuren an künstlerischem Wert, so ist deutlich, dass die Geschichte im Fokus eines jeden Films steht. Billy Wilder bestätigt dies mit den berühmten Worten: „Für einen guten Film braucht man drei Dinge: Ein gutes Drehbuch, ein gutes Drehbuch und ein gutes Drehbuch.“²¹

Dem stehen andere Thesen gegenüber, die behaupten, dass Film zu den visuellen Künsten gezählt werden muss, also in einer Tradition mit der Malerei und der Fotografie steht.²² Der Film ist zweifellos eine Kunstform, die ihren Ausdruck in der Produktion bewegter Bilder findet. Das offensichtliche Visuelle eines jeden Films sind die bewegten Bilder, die auf technischen Abbildungen vieler Einzelbilder beruhen. Vorausgesetzt die Bilder machen die Filmkunst aus, „dann müssten ein Actionregisseur, ein Werbefilmer oder ein 22-jähriger Jungstar, der ein Musikvideo für MTV inszeniert, als größere Künstler gelten als Ingmar Bergman oder Woody Allen“²³. Filmkritiker zeigen jedoch oftmals Begeisterung für visuell aufwendige Filme, auch wenn dabei die kritische Betrachtung des Inhalts vernachlässigt wird.

Erst in den letzten 25 Jahren hat sich in der Filmtheorie neben der Auffassung, dass Film eine visuelle Kunst ist, ein anderer Ansatz durchzusetzen begonnen.²⁴ Inzwischen ist die Zuordnung des Films zu den dramatischen Künsten die gängigste.²⁵ Unter Filmemachern wird die Filmkunst am häufigsten als erzählerische Kunst bestimmt.

Es wird deutlich, dass die wissenschaftliche Betrachtung des Films durch verschiedene Fragen eingeleitet werden kann. Die angeführten Argumente zur Zugehörigkeit von Film in den Künsten scheint plausibel, doch bei näherer Betrachtung ist dieser Wille nach Zuordnung ein veraltetes Anliegen. Zunächst war das Anliegen von Filmtheoretikern wie Ricciotto Canudo (*Manifest der sieben Künste* von 1911), Béla Balázs (*Der sichtbare Mensch* von 1924) oder Rudolf Arnheim (*Film als Kunst* von 1932) noch ein völlig anderes als heute. Nämlich das, Film als neue Kunstgattung zu etablieren und seine Eigenständigkeit gegenüber der Dichtung und insbesondere dem Theater zu behaupten.²⁶ Um diese Eigenständigkeit zu beweisen, musste herausgestellt werden, dass das neue Medium eben nicht nur „ein aufgeführtes Geschehen auf Zelluloid“²⁷

²¹ <http://www.filmseminare.de/drehbuchhandwerk>

²² vgl. Hammann, J. (2007), S. 16

²³ ebd.

²⁴ vgl. Roterberg, S. (2008), S. 12

²⁵ vgl. Hamann, J. (2007), S. 19

²⁶ vgl. Albersmeier, F. (1990), S. 7

²⁷ vgl. ebd., S. 9

festhalten kann, sondern selbst ein eigenständiges, künstlerisches Gestaltungsmittel darstellt. Die Eigenständigkeit des narrativen Films steht heute nicht mehr zur Diskussion. Es kann individuell unterschiedlich betrachtet und definiert werden, welche Form der Kunst der Film zuzuschreiben ist; ob der Schauspielkunst, der visuellen, dramatischen oder erzählerischen Kunst. Die vorliegende Analyse untersucht die Theorien zur Dramaturgie und betrachtet den Film daher als erzählerische Kunst.

2.2 Filmwirkung

Die grundsätzliche Frage nach dem Wesen und der Bedeutung des Films lässt die Funktion ins Zentrum der Betrachtung rücken. Die Hauptfunktion eines Films ist es, „Geschichten zu erzählen vermittelt der Demonstration beweglicher Bilder“²⁸. Die Frage, was der Film erzählt, auf welche Weise und warum, ist nicht trennbar von der Frage, welche rezeptionsrelevanten Funktionen er erfüllt und in welchem Verhältnis er zum Betrachter, seinen Bedürfnissen und seinem Erleben steht. „Wer also verstehen will, wie Geschichtenerzählen funktioniert, sollte sich mit den grundlegenden Erwartungen und Bedürfnissen der Zuschauer auseinandersetzen.“²⁹ „Alle Filme sind verschieden, doch alle richten sich an Menschen.“³⁰

Zu der Funktion, Geschichten zu erzählen, gehört es, Emotionen zu erzeugen. Nach wie vor herrscht „Unklarheit über die Prinzipien und Zusammenhänge zwischen Story und emotionaler Wirkung“³¹. Angenommen der Film und seine möglichen Reizmechanismen kann als Betrachtungsgegenstand der Filmwissenschaft zugeordnet werden, so ist der Zuschauer mit seinen möglichen Reaktionsmechanismen das zentrale Objekt der Wirkungsforschung und somit die rezeptive Wirkung des Films. Das, was gezeigt wird, und der, der zuschaut, stehen in einem Verhältnis zueinander. Roland Zag versteht dieses Verhältnis metaphorisch als einen Vertrag zwischen Film und Zuschauer.³²

Sowohl die Wahrnehmung eines Films als auch seine Verarbeitung ist rezeptions-, erfahrungs- und geschmacksabhängig. Die Kommunikationstheorien beschreiben den Film als „Prozess individueller Sinnkonstruktion aus Anlass der Wahrnehmung“³³. Ist

²⁸ Montagu, I. (1964), S.34

²⁹ Zag, R. (2010), S. S.15

³⁰ Zag, R. (2010), S.15

³¹ ebd., S. 13

³² vgl. ebd., S. 14

³³ Hoeppel, R. (1986)

die rezeptive Wahrnehmung und Verarbeitung individuell verschieden, so ist sie dennoch gebunden an die Vorgabe durch den Film. Der individuelle Rezeptionsprozess kann variieren mit den vielfältigen und mehrdeutigen Elementen des Films, aber sowohl der Wahrnehmungs- als auch Deutungsspielraum sind begrenzt.³⁴

Es wurden eine ganze Reihe Studien durchgeführt bspw. wurde untersucht, ob die Häufigkeit von Gewaltdarstellungen im Fernsehen Auswirkungen auf die Gewaltbereitschaft der Gesellschaft hat. Teilweise erhoffte man sich anhand von Schweißabsonderungen oder Herzschlag von Zuschauern Fortschritte zur Rezipientenforschung.³⁵ Allerdings fallen Wirkungen auf das Zuschauerverhalten in das Gebiet der Medienwirkungsforschung. Gilt die Untersuchung der Mechanismen, durch die mögliche rezeptive Wirkung ausgelöst und gelenkt werden können, ist es Teil der Filmwissenschaft. Die Wirkungszusammenhänge zwischen Film und Rezipient beschreibbar zu machen, scheinen sowohl in der Filmwissenschaft als auch in der Wirkungsforschung problematisch. Es bleibt dennoch festzuhalten, dass die Wirkung auf den Zuschauer bei der Beurteilung über die Qualität eines Films entscheidend ist. Somit ist die zentrale Frage danach, was erfolgreiche Dramaturgie ist, vergleichbar mit der Frage, was wirkungsvolle Dramaturgie ist.

2.3 Film als Erfolg

Die Verfasserin weist an dieser Stelle darauf hin, dass die Theorie rund um die Erfolgsforschung zu umfangreich und die entwickelten Verwertungszyklen eines Films zu umfassend sind, um diese im Rahmen der Arbeit adäquat und ausführlich zu erläutern. Dennoch ist ein erfolgreiches Drehbuch nicht zuletzt daran zu erkennen, dass der daraus resultierte Film ein Erfolg geworden ist.

Erfolg ist ein großer Mythos der weltweiten Filmindustrie. Das Problem dabei, Erfolg zu definieren, liegt darin, dass der Erfolg „weniger von der absoluten Höhe der Leistung als vielmehr von ihrer Übereinstimmung mit den selbst gesetzten Erwartungen“³⁶ abhängt. Im Volksmund werden erfolgreiche Filme oft den populären Filmen gleichgestellt. Filme, die großes Publikum finden und von der Menge als angenehm empfunden werden. Diese Aussage bezieht sich allerdings nicht umgehend auf Mainstream-Filme von bspw. Steven Spielberg. Wenn man den populären Film über die Verwendung er-

³⁴ vgl. Hicketheir, K. (2007), S. 6

³⁵ vgl. Keilhacker, M. (1967), S. 31 ff.

³⁶ http://universal_lexikon.deacademic.com/234629/Erfolg

folgsorientierter Mittel definiert, erweist er sich als ein Geflecht von zahlreichen Merkmalen unterschiedlicher Bereiche, zu denen unter vielen anderen auch jener der Dramaturgie gehört. Woody Allen und Kieslowski haben es so ebenfalls geschafft, ihre Filme als populär geltend zu machen.

Der Erfolg eines Filmwerks lässt sich in künstlerischen sowie kommerziellen Erfolg unterteilen, wobei das Zusammenwirken von künstlerischem und kommerziellem Erfolg einem Film die höchste Anerkennung bringt. „Zwischen Kunst und Kommerz“³⁷ sollte es bestmöglich keine Barrikaden geben. Der kommerzielle Erfolg eines Films ist die essenzielle Grundlage einer wirtschaftlich erfolgsorientierten Filmauswertung. Er berechnet sich aus den Gesamteinnahmen seiner Auswertung abzüglich der Herstellungs- und Auswertungskosten. Da zum Zeitpunkt der Produktionsentscheidung Angaben über die Höhe der potenziellen Zuschauerzahlen nicht verlässlich prognostizierbar sind, haben Produzenten sowie Film- und Medienwissenschaftler früh versucht, den Einfluss entsprechender Faktoren auf Erfolg und Auswertungsverlauf zu bestimmen und zu untersuchen oder sogar Erfolgsvorhersagen zu berechnen.³⁸

Der Auswertungsverlauf ist abhängig vom Einspielergebnis des Startwochenendes.³⁹ Das Box-Office-Ergebnis ist dabei die messbare Größe der Publikumsnachfrage. Ist diese zu gering, wird der Film aus dem Filmtheater-Programm herausgenommen und i.d.R. endet hier die Kinoauswertung.⁴⁰ Der kommerzielle Erfolg der Erstauswertung eines Films im Kino ist nur der Anfang einer durchaus langen und längerfristigen Verwertungskette, bspw.: Vermietung und Verkauf von Bildträgern wie DVD, insbesondere die wichtigen weltweiten Lizenzverkäufe an TV-Sender und andere Lizenznehmer, Soundtrack-Alben, Büchern etc. Kommerzieller Erfolg ist also zunächst abhängig von spezifischen Erfolgsfaktoren wie Genre, Story, Regie, Besetzung und Budget, und darauffolgend von der Umsetzung in allen Bereichen der Filmherstellung. Letztendlich weiterhin von Marketing, Promotion, Kampagnen und deren Budgets, Zeit und Ort der Uraufführung, Konkurrenzangeboten von anderen Filmen, Kritikermeinung, Mundpropaganda, Publikumsgeschmack und nicht zuletzt auch von der Wetterlage; durchaus allerdings auch von Auszeichnungen und Preisen für künstlerische Leistungen im Rahmen von Filmfestivals.

³⁷ vgl. Eichinger, K. (2012), S. 76

³⁸ vgl. Marchand, A. (2013), S. 8

³⁹ vgl. ebd.

⁴⁰ vgl. ebd.

Als bemerkenswerter künstlerischer Erfolg zählt die Auszeichnung einer prominent besetzten Jury eines der anerkannten Filmfestivals wie bspw. die internationalen Filmfestspiele in Cannes. Sie gelten als das sowohl in kultureller als auch ökonomischer Hinsicht wichtigste Filmfestival der Welt, dicht gefolgt von den internationalen Filmfestspielen in Berlin (Berlinale).⁴¹ Weitere relevante Festivals sind die Festivals in Karlovy Vary, Locarno, Toronto oder Sundance.⁴² Internationale Festivals führen Wettbewerbe mit Filmen als Showcase der internationalen Jahresproduktion durch. Hier nominiert zu werden, ist für einen Film bereits ein besonderer Erfolg – anschließend auch noch einen Preis zu gewinnen, ist eine künstlerische Auszeichnung mit möglichen positiven Auswirkungen auf seine weitere kommerzielle Entwicklung. Die größte Publikumsattraktivität bezüglich der Anzahl der Filmpreise tragen die Oscars. Die Oscar-Auszeichnungen haben damit auch den größten „potenziellen Einfluss auf das Zuschauerverhalten“⁴³. Welche überraschenden positiven Auswirkungen die künstlerische Auszeichnung eines Oscars für die weitere kommerzielle Auswertung eines Films im US-amerikanischen Kino haben kann, zeigt das Beispiel des deutschen Spielfilms *Nirgendwo in Afrika*. Die Oscar-Auszeichnung als bester fremdsprachiger Film des Jahres 2002 erbrachte diesem Film bei seiner Kinoauswertung in Amerika und Kanada ein Einspielergebnis von 6,1 Mio. US-Dollar.⁴⁴ Vermal mehr als es von Experten geschätzt ohne einen Oscar gewesen wäre. Der Film war bereits am 07.03.2002 von dem unabhängigen New Yorker Filmverleih *Zeitgeist Films* in zwei US-amerikanischen Kinos gestartet worden. Am 23.03.2003 gewann er den Oscar als *Best Foreign Language Film*. Daraufhin verstärkte sich dessen Nachfrage in den US-Filmtheatern innerhalb kürzester Zeit – und sie blieb über den beachtlichen Zeitraum von 32 Wochen bestehen.⁴⁵

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, herauszufinden, was die essenziellen Elemente erfolgreicher Dramaturgie sind. Unter dem Aspekt der erzählerischen Kunst hat die Dramaturgie den stärksten Einfluss auf die Filmqualität. Vorausgesetzt die dramaturgische Qualität eines Films wirkt auf das Publikum, so findet er viele Rezipienten und gewinnt an Beliebtheit. Wie bereits mehrmals erwähnt kann der Film sowie sein Erfolg unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden, da das Gesamtwerk aus mehreren individuellen Prozessen resultiert. Ein erfolgreicher Film im Sinne dieser Arbeit ist je-

⁴¹ vgl. ebd.

⁴² vgl. ebd.

⁴³ ebd.

⁴⁴ vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nowhereinafrica.htm>

⁴⁵ vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=nowhereinafrica.htm>

ner, der ein großes Publikum findet und von der Masse gemocht wird, ermittelt durch Einnahmen an Kinokassen und DVD-Verkäufen.

3 Dramaturgie und Drehbuchliteratur

Der Entwicklungsprozess von Dramaturgie und Drehbuchliteratur ist eng mit dem Berufsbild des Drehbuchautors und dessen historischen Wandels verbunden. Das grundlegende Verständnis der Drehbuchtheorien und die Ursache derer sind nicht vom Berufsbild des Drehbuchautors zu lösen.

„Die Bedeutung des Drehbuchs für die Entstehung und Stilistik eines Films ist in der Filmgeschichtsschreibung, verglichen mit den Untersuchungen über Regie, Kamera und Schauspieler, weitgehend vernachlässigt worden. Dies überrascht, zumal die Rolle des Autors für das Theater immer herausragend war, und hängt vermutlich mit der Genese des Films als massenpopuläres Gesamtkunstwerk zusammen.“⁴⁶

Die ersten Filme waren sehr kurze Darstellungen und beschränkten sich auf improvisierte Bewegungsabläufe. Es gab zunächst keine Drehbücher. 1903 ist *The Life of an American Fireman* der erste Film, der der Funktion des Geschichtenerzählens nachgeht.⁴⁷ Der Kameramann war zu dieser Zeit noch derjenige, der über den Ablauf und Inhalt der Bilder entschied. Mit der Weiterentwicklung der Technik konnten plötzlich längere Filme gemacht werden und es ergab sich die Möglichkeit zu mehr Schauplätzen und Darstellern. Doch ab dem Zeitpunkt war auch eine Strukturierung am Drehort notwendig. Hier gewann das Drehbuch an Bedeutung, allerdings als organisatorisches Element. Nach und nach entstanden erste Skripte, die sich allerdings zunächst nur durch eine kurze Synopsis definieren – heute sogenannte Treatments. Für die ersten Arbeiten bekam der Autor zwanzig Dollar, der Regisseur zehn.⁴⁸ Dieses Verhältnis hat sich heutzutage deutlich umgekehrt, zeigt aber, wie in den Anfangstagen und noch lange darüber hinaus, die Rollen verteilt waren. Die Outlines wurden immer komplexer, dennoch bleibt festzuhalten, dass bis 1910 die Autoren vor allem Ideenlieferanten oder Verfasser von Synopsen waren.⁴⁹ 1910 langweilte sich das Publikum durch inzwischen endlose Wiederholungen und kurze Sketches, sodass Charakterisierungen von Figuren entstanden, Subplots etc.

⁴⁶ Koebner, T. (2002), S. 133

⁴⁷ vgl. Sobchack, V.&T. (1987), S. 209

⁴⁸ vgl. ebd. S. 234

⁴⁹ vgl. ebd.

Die Studios begannen Geschichten zu kaufen.⁵⁰ *Story departments* wurden eingerichtet, um einerseits die Flut von Einreichungen zu kontrollieren und andererseits, um die Bestsellerlisten und Zeitschriften nach verfilmbaren Plots zu durchsuchen.⁵¹ Mitte der Zwanzigerjahre gab es einen erneuten Auftrieb des Films und der Wettbewerb steigerte sich.

Die Einführung des Tons im Jahre 1927 teilte die Arbeit noch weiter, da der Drehbuchautor nun stärker gefordert war, denn Dialoge beanspruchten sehr viel mehr Zeit als die Zwischentitel.⁵² Außerdem musste man feststellen, dass viele Autoren keine guten Dialoge schreiben konnten. Hier entwickelte sich eine klare Aufteilung: Autoren schrieben, Regisseure führten Regie. Irving Thalberg unterteilte die Arbeit der Autoren noch weiter. Er führte die Technik ein, dass mehrere Autoren oder ganze Autorentteams an ein und demselben Script arbeiteten, teilweise ohne dass sie voneinander wussten.⁵³ Der Drehbuchautor wurde als „*hired help*“⁵⁴ oder als „*strictly hired hand*“⁵⁵ definiert. Es gab normalerweise eine räumliche Abgrenzung zu den Filmschaffenden. Die Autoren saßen nicht nur in eigenen Bürotrakten, den sogenannten *Writers Floors*, sie hatten sogar ihre eigenen Tische in der Kantine, sie aßen nie mit den Produzenten zusammen.⁵⁶ Der Ruf des Drehbuchautors war oft nicht der beste. Die Studios machten die Glorifizierung des Regisseurs mit. Die Autoren bekamen keine Credits, wurden nicht zu Premieren eingeladen und wurden auch sonst in keiner Weise hofiert.⁵⁷ Es gab jedoch auch gegensätzliche Auffassungen. Fox beispielsweise war unter Zaunuck eine Art Autoren-Studio. Das Drehbuch war hier „*a bible, not a suggested blueprint*“⁵⁸. Der Umgang mit Autoren war jedoch fast immer von einer gewissenlosen Pragmatik gezeichnet, und auch heutzutage ist es noch durchaus üblich, dass an einem Hollywoodfilm bis zu zehn Autoren schreiben.⁵⁹ Auch heute wird noch Teamarbeit forciert, gerade bei industriell hergestellten Formaten.⁶⁰

⁵⁰ vgl. ebd.

⁵¹ vgl. Piethe, M. (2013), S. 36

⁵² vgl. Ottersbach, B. (2007), S. 67

⁵³ vgl. Stempel, T. (2000), S. 71

⁵⁴ Breimer, S. (2012), S. 1

⁵⁵ Server, L. (1987), S. 10

⁵⁶ vgl. Ottersbach, B. (2007), S. 36

⁵⁷ vgl. ebd.

⁵⁸ Server, L. (1987), S. 94

⁵⁹ vgl. Linson, A. (2002), S. 120

⁶⁰ vgl. ebd.

Mit Einführung des Tonfilms wurden Autoren immer stärker in ihrem Einfluss beschränkt.⁶¹ Daher versuchten sie, ihren Status zu verbessern und bemühten sich, Produzent oder Regisseur zu werden. Der Produzent Mack Sennet schätzte das Talent seiner Autoren als wertvoller ein als das seiner Regisseure.⁶² Er machte seine Autoren Hampton Del Ruth und Raymond Griffith zu Regisseuren. Es war einfacher, einzelne Autoren zu belohnen als die Konditionen für alle Autoren zu verbessern.

Ab 1950 begann der Niedergang der goldenen Studio-Ära und damit fingen auch die Autoren an, zunehmend frei zu arbeiten.⁶³ Die Drehbuchautoren begannen in den Siebzigerjahren, ihre Arbeit anders zu sehen; „als sich selbst genügend und nicht als stupide Lohnarbeit oder Zwischenstufe auf dem Weg zum erfolgreichen Romanautor“⁶⁴. Ein wichtiger Einschnitt war der Erfolg von William Goldman, der das Original-Drehbuch zu *Zwei Banditen* 1967 für 400.000 Dollar verkaufte.⁶⁵ Goldmann öffnete so die Türen für nachfolgende Drehbuchautoren.⁶⁶

Einen ähnlichen Anstieg in der Entlohnung gab es nach dem Streik der WGA (*Writers Guild of America*) 1988.⁶⁷ Da die Autoren offiziell nicht mehr arbeiten durften, nutzten sie die Zeit, um vollständige Drehbücher zu verfassen, die sie dann als Scripts den ausgehungerten Studios anboten.

In den Neunzigerjahren kam eine dritte Welle, die eine allgemeine Begeisterung für das Thema Drehbuch auslöste, aus Amerika.⁶⁸ Plötzlich gab es nicht mehr nur Bücher darüber, wie man ein Drehbuch schreibt, sondern bspw. auch darüber, wie man sein Drehbuch verkauft.

⁶¹ vgl. Stempel, T. (2000), S. 123

⁶² vgl. ebd.

⁶³ Ottersbach, B. (2007), S. 50

⁶⁴ Biskind, P. (1999), S. 31

⁶⁵ <http://www.kino.de/kinofilm/zwei-banditen/16945>

⁶⁶ Ottersbach, B. (2007), S. 55

⁶⁷ vgl. <http://www.wga.org/content/default.aspx?id=1217>

⁶⁸ Field, S. (2005), S. 11

3.1 Die Geschichte der Drehbuchautoren in Deutschland

Die Entwicklung des Drehbuchautors in Deutschland verläuft aufgrund des fehlenden Studiosystems von Beginn an anders als in den USA. 1907 stand man in Deutschland, der Hochburg von Theaterkultur, dem neuen Medium kritischer gegenüber.⁶⁹ Das neue Massenvergnügen schien wertlos zu sein, und die bürgerliche Intelligenz befürchtete die Dominanz der Trivialität und den Untergang der Kultur.⁷⁰ Erste Hinweise auf eine ausschließliche Tätigkeit als Drehbuchautor lassen sich ab 1910 finden.⁷¹ Ab 1920 boomte das Kino als Vergnügen der Masse und konnte nun auch das bürgerliche Publikum ansprechen.⁷² Daraus folgte die Taktik der Filmhersteller, berühmte Roman- oder Theaterautoren als Filmautoren zu gewinnen, um die zahlungskräftige Bürgerschicht in die Filmtheater zu locken. Schon hier wurden Adaptionen angefertigt. Angesichts der vorherrschenden Meinungen um 1919, dass die Dominanz des Bildes vor dem Dialog beachtet werden muss, erschien es logisch, dass die besten Drehbuchautoren diejenigen sind, die selbst Filme inszenieren und daher wissen, was relevant ist. Doch wandten sich die Roman- und Theaterautoren schnell vom Kino ab.

Im Verlauf des Ersten Weltkriegs wurde aus dem Filmgewerbe eine groß kapitalistische Industrie. Auch die Filmlänge änderte sich, und die „Investitionskosten für einen Film hatten nun mehr Niveau erreicht, das eine gründliche Strukturierung des Stoffes unerlässlich werden ließ“⁷³. Auch der Zweite Weltkrieg hatte deutliche Auswirkungen auf das künstlerische Potenzial: Viele Autoren gingen ins Exil, die Filmproduktion wurde heruntergefahren.⁷⁴ Die Nachkriegszeit begann ebenso schwach, erst der Beginn des Fernsehens führte zu einem ähnlichen Werben um die Autoren wie das der Filmwirtschaft in ihren Anfangstagen. Die deutschen Jungfilmer des Oberhausener Manifestes wollten bekanntermaßen das Kino ändern und nahmen sich den Erfolg des französischen Modells zum Vorbild. Sie meinten, hier ein „strukturelles Konzept zu erkennen, mit dem man den deutschen Film formal, inhaltlich und in seinen Produktions- und Verwertungsbedingungen reformieren könnte“⁷⁵. Doch obwohl sich deutsche Autoren und Jungfilmer zusammensetzten, entstanden daraus selten die geforderten neuen

⁶⁹ <http://www.drehbuchautoren.de/drehbuch-schreiben/berufsbild-drehbuchautor>

⁷⁰ vgl. Gronemeyer, A. (1998), S. 35

⁷¹ vgl. Kasten, J. (1990), S. 19

⁷² vgl. ebd. S. 24

⁷³ Kasten, J. (1990), S. 43

⁷⁴ vgl. ebd. S. 75

⁷⁵ Kasten, J. (1990), S. 147

Formen der Zusammenarbeit, wohl auch, weil die Autorenfilmer-Position wenig geeignet schien, die schreibenden Kollegen der literarischen Avantgarde zu einer Zusammenarbeit zu motivieren. Der deutsche Autorenfilm, in dem die Autoren nicht nur ihre eigenen Drehbücher schreiben, sondern zudem oft noch selbst Regie führten und produzierten, dominierte stellenweise das fiktionale deutsche Fernsehprogramm.⁷⁶ Mit dem Aufkommen des Privatfernsehens änderte sich schließlich die Situation, die spätere Entdeckung des TV-Movies schaffte eine Zeit lang viele Autoren-Arbeitsplätze.⁷⁷ Unter einer gewissen Austauschbarkeit hatten Autoren in Deutschland zwar weniger zu leiden, doch auch hier war der Ruf nach guten Autoren genauso laut wie in den USA.⁷⁸

„Im Grund hat sich im Verhältnis zwischen den Filmstudios und ihren Autoren seit den Anfängen wenig geändert. Selbst in den Dreißiger- und Vierzigerjahren, als Literaten wie William Faulkner und Raymond Chandler für Hollywood schrieben, wurden diese mal wie Könige verehrt, um kurz darauf wie Sklaven behandelt zu werden ...“⁷⁹

3.2 Begrifflichkeit: Dramaturgie

Der für die Drehbuchliteratur zentrale Begriff der Dramaturgie lässt sich in unterschiedlicher Art und Weise auffassen – zum einen als Tätigkeit, wodurch auf der Produzentenebene die Strukturierung des Werkes gemeint ist, und zum anderen als Struktur selbst, die sich auf Werksebene auf den Aufbau des Werks bezieht.⁸⁰

Es ist wichtig, festzuhalten, dass die Handlung im Film als dramatisches Geschehen fassbar ist – als Auftreten von Figuren, als Handlung zwischen ihnen innerhalb eines Raumes, geprägt durch „Konflikt und dessen Lösung“⁸¹. Als strukturierende Form bietet die Dramaturgie die Einteilung eines Geschehens in einzelne Szenen, „diese zusammenfassend in Akten an, organisiert nach dem Stoff selbst, aber auch nach den technischen Realisationsmöglichkeiten“⁸².

⁷⁶ vgl. ebd. S. 149

⁷⁷ vgl. ebd.

⁷⁸ vgl. Feil, G. & Kliess, W. (2003), S. 15

⁷⁹ http://www.artechock.de/film/text/artikel/1999/12_16_b.htm

⁸⁰ vgl. Eder, J. (1999), S.9

⁸¹ Hickethier, K. (2007), S. 117

⁸² ebd.

Allerdings treten durch das Medium Film weitere Ebenen der Unterteilung der Erzähltechniken auf. Hickethier unterscheidet hier drei Ebenen. „Dramaturgie als Tätigkeit“⁸³ beschreibt er als „Ebene der Produzenten“⁸⁴ und meint die „Strukturierung eines Werks durch Vorgänge der Auswahl“⁸⁵. Die zweite ist die „Ebene des Werks“⁸⁶ und ist der schlichte „Aufbau des filmischen Textes“⁸⁷. Die Dramaturgie gilt hier als Struktur. Die dritte Ebene ist die der Rezipienten und beschreibt die „Dramaturgie als Theorie – eine analysierende Rekonstruktion der dramaturgischen Struktur“⁸⁸. Eine solche Unterscheidung ist hinsichtlich der Dramaturgie in der Drehbuchliteratur nützlicher, wobei hier die Ebene der Montage ganz ausgelassen wird. Die Drehbuchliteratur der heutigen Zeit klammert solche filmspezifischen Erzählmittel aus und konzentriert sich zumeist auf das Handlungsgerüst der Geschichte.

3.2.1 Wirkung von Dramaturgie

Die dramaturgische Gestaltung des Autors zielt bei den Zuschauern auf bestimmte Wirkungen, die sich in kognitive, emotionale und sinnliche Wirkungen einteilen lassen. Unter kognitiven Wirkungen sind Frage-Antwort-Verläufe, Prozesse der Hypothesebildung, Bildung von Assoziationen usw. zu verstehen; auch das Verstehen der Geschichte insgesamt.⁸⁹ Mit emotionalen Wirkungen sind die Gefühle gemeint, die ein Film hervorruft: Spannung, Angst, Freude etc. Sinnliche Wirkungen bezeichnen die Sinnesempfindungen des Rezipienten: visuelle Spannung, Farbwirkungen. Die drei Bereiche hängen eng miteinander zusammen.

Unter funktionalem Gesichtspunkt stellt die Dramaturgie ein Mittel zur Erzeugung und Steuerung derartiger Wirkungen dar. Während die direkt wahrgenommenen Bilder und Töne eines Films für den Zuschauer unmittelbar zu greifen sind und sich inhaltliche Aspekte wie Thema oder Figuren im Verstehen der Geschichte erschließen, wird die dramaturgische Struktur dem Zuschauer nur dann bewusst, wenn er seine Aufmerksamkeit analytisch auf sie richtet. Godard hat die absichtsvolle Irritation zum Konzept gemacht, um das Augenmerk des Zuschauers auf den Erzählvorgang zu lenken.⁹⁰ Sol-

⁸³ Eder, J. (1999), S. 11

⁸⁴ ebd.

⁸⁵ ebd.

⁸⁶ ebd.

⁸⁷ ebd.

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ vgl. Zag, R. (2010), S. 23 ff.

⁹⁰ vgl. Bordwell, D. (1985), S. 210

che Fälle sind beim populären Film selten. Dort bildet die Dramaturgie die unbemerkt akzeptierte Basis des Filmverstehens. Doch ist der dramaturgische Aufbau gerade deshalb von großer Bedeutung: Die Entscheidung, wie und wann ein Ereignis gezeigt wird, erzeugt Spannung, Neugierde und Überraschung, hebt Kontraste und Analogien hervor. Sie bewirkt Handlungssteigerung, verbirgt oder betont den Artefaktcharakter der Erzählung und sie entlässt schließlich den Zuschauer mit offenem Ende oder mit dem zufriedenen Gefühl der Abgeschlossenheit des Films.

Besonders wichtig unter den Wirkungen der Dramaturgie ist ihr Spiel mit den Fragen, Hypothese und Erwartungen des Zuschauers. Durch die Anordnung und Auswahl der Ereignisse werden Fragen zu Ort, Zeit, Figuren und vor allem zu Ereignissen aufgeworfen. Der Zuschauer bildet hypothetische Antworten auf die selbst gestellten Fragen, erwartet ein bestimmtes Geschehen. Im Filmverlauf werden seine Hypothesen überprüft und durch nachfolgende Ereignisse entweder bestätigt oder aber widerlegt und durch andere Vermutungen ersetzt. „Kein Mensch geht in ein Kino [...] ohne dass er damit bestimmte Erwartungen verknüpft.“⁹¹ Nicht immer werden die Fragen beantwortet. Der Film zeigt sich unter diesem Aspekt als ein komplex modelliertes Spiel, das mit besonderer Dynamik Fragen und Antworten interagieren lässt.

Diese sind dabei nicht rein intellektuell und gefühlsneutral, sondern emotional aufgeladen, vor allem durch das Mitempfinden der Situation, in denen sich die Figuren befinden. Fragen und Hypothesen werden zu Wünschen, Hoffnungen, Befürchtungen. Die dramaturgische Anlage empathisch aufgeladener Situation ist das wichtigste Mittel filmischer Emotionssteuerung, denn es kann die Zuschauer durch ein Wechselbad der Gefühle schicken, einem gleichmäßigen Strom aussetzen oder eine Steigerung bewirken.⁹²

Roland Zag entwickelte bezüglich der Wirkung auf den Zuschauer, die Dramaturgie auslösen sollte, eine gesamte Drehbuchtheorie bzw. ein Handbuch. Allerdings macht er in seinem Buch *Der Publikumsvertrag* darauf aufmerksam, dass seine Erarbeitung des „human factors“⁹³ stets als eine Ergänzung zu bereits bestehenden Theorien gesehen werden sollte.⁹⁴

⁹¹ Appeldorn, W. (2001), S. 33

⁹² vgl. Tan, E. (1996), Kap. 7

⁹³ Zag, R. (2010), S. 14

⁹⁴ vgl. ebd. S. 15

3.3 Die klassische Dramaturgie der Drehbuchliteratur

Das Erzählen von Geschichten ungeachtet des jeweiligen Mediums ist immer, mehr oder weniger offensichtlich, auf gewisse Strukturen zurückzuführen, die sowohl dem Autor den Kurationsprozess als auch dem Zuschauer den Verständnisprozess erleichtern.⁹⁵ Zu Beginn von Kapitel drei wurde bereits festgestellt, dass der Film durch das Theater geprägt wurde. Das traditionelle dreiaktige Modell der Dramaturgie entstammt der antiken Dramentheorie und reicht über die Aufklärung bis hin zur Gegenwart. Die darin vertretene Dreiteilung der Akte findet sich erstmals in deutlicher Form bei Aristoteles: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“⁹⁶ Es gibt viele Wege, ein Drehbuch zu strukturieren, und eine strukturelle Einteilung nach Aristoteles ist nicht in jeder Filmgeschichte wiederzufinden. Dennoch sind die Grundlagen des Geschichten-erzählens im Allgemeinen weitgehend gleich geblieben, und auch die Drehbuchliteratur richtet sich nach diesen Prinzipien, die auf einer Jahrhunderte alten Tradition beruhen.⁹⁷ Tatsächlich findet sich in beinahe jedem Buch im Korpus der Verweis auf Aristoteles.⁹⁸ Cowgills These weist darauf hin, dass die Popularität des Aristotelischen Erzählmusters zum Teil darauf beruht, dass wir alle seit Kindheit daran gewöhnt sind.

„If we look at the earliest myths around the world, they follow a similar pattern. A hero wants something or has a specific task to perform. He takes action and meets conflict. This leads to a crisis, which results in a climax and finally a resolution.“⁹⁹

Obwohl es eine große Zahl von Drehbüchern gibt, die sich nicht an diese Prinzipien halten, wird die Kenntnis der Poetik von Aristoteles in der Drehbuchliteratur oft zwingend vorausgesetzt.

Das neuzeitliche Drama wird durch zwei unterschiedliche historische Typen bestimmt; zum einen durch eine offene Auffassung mit einer Vielzahl von Variationen, zum anderen durch das klassizistische Regeldrama. Auf dieses bezieht sich 1863 Gustav Freytag mit seinem Pyramidenschema.¹⁰⁰ Freytag will eine normative Technik des Dramas liefern und glaubt, damit „die vermeintliche

⁹⁵ vgl. Field, S. (1993), S. 32

⁹⁶ Fuhrmann, M. (1994), S. 48

⁹⁷ vgl. Thompson, K. (2003), S. 118

⁹⁸ vgl. Cowgill, L. (1999), S. 13

⁹⁹ Cowgill, L. (1999), S. 2

¹⁰⁰ vgl. Freytag, G. (1998), S. 170 ff.

Formlosigkeit seiner Gegenwart überwinden zu können.“¹⁰¹ So betrachtet könnte man auch unter der Drehbuchliteratur den Versuch verstehen, in der Welt Orientierung zu schaffen in Form eines festen Strukturschemas. Die ersten detaillierten Regelschreibungen mit drei Akten und genauen Seitenzahlen traten Ende der Siebzigerjahre des letzten Jahrhunderts auf.¹⁰² Freytags normativer Ansatz wurde jedoch „im Zuge des aufkommenden Regelprotests“¹⁰³ aus der überdominanten Rolle verdrängt – zugunsten einer Begeisterung für den Dramentyp englischer Art und besonders die Dramen Shakespeares, die sich eher durch lockere Vielfalt auszeichnen. Volker Klotz entwickelte die Theorie der geschlossenen und offenen Form des Dramas.¹⁰⁴

In der römischen Tragödie *Senecas* und zum Teil in den antiken Dramentheorien bei Aristoteles sowie in der *Ars Poetica* von Horaz tritt bereits die Form der geschlossenen Dramen auf.¹⁰⁵ So beziehen sich die Formkonventionen über die Einheit von Handlung, Ort und Zeit, über die Dreipersonenregel, das Verbot neuer Personen nach dem ersten Akt, die Einheitlichkeit des Redestils und über symmetrische Kompositionen nicht auf eine Urform.¹⁰⁶

Die offene Form des Dramas definiert sich hauptsächlich durch die Negation der geschlossenen Form und umfasst eine Vielzahl von Abweichungen, die im Einzelnen betrachtet werden müssen. Damit ist eine detaillierte Betrachtung im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich. Zu beachten ist allerdings, dass die geschlossene Form des Dramas keinesfalls ein offenes Ende ausschließt, wobei hier die unterschiedliche Bedeutung von offen als unentschieden oder ungelöst eine Rolle spielt, in dem Sinne, dass der Autor dem Publikum eine erwartete Lösung verweigert. Dennoch ist eine Affinität zwischen Bauform und geschlossenem bzw. offenem Sinn nicht auszuschließen.¹⁰⁷

Das Modell der geschlossenen Form impliziert einen linearen, einsträngigen und zielstrebigem Handlungsablauf, in dem alles auf den Handlungsfortschritt hin ausgerichtet ist.¹⁰⁸ Ein solcher zielstrebig-linearer Handlungsablauf wird

¹⁰¹ ebd. S. 173

¹⁰² vgl. Szondi, P. (1956)

¹⁰³ Asmuth, B. (1994), S. 48

¹⁰⁴ vgl. Harmann, H. (1996), S. 123

¹⁰⁵ vgl. ebd. S. 122

¹⁰⁶ vgl. Asmuth, B. (1994) S. 42

¹⁰⁷ vgl. ebd. S. 49f.

¹⁰⁸ vgl. Bordwell, D. (1985), S. 158

auch in der Drehbuchliteratur immer wieder gefordert. Das veranlasst Bordwell dazu, von der Dominanz der klassischen Erzählform (*Classical Narration*) im populären Film zu sprechen.¹⁰⁹ Populäre Filmdramaturgie und geschlossene Dramenform stimmen insofern überein, dass nur eine einzige Geschichte mit einem Handlungsstrang erzählt wird, auf den die Nebenhandlungen funktional zugeschnitten sind. Der Weg führt in einem geschlossenen, linearen Bogen von der Entstehung des klar definierten Problems einer Figur zu seiner endgültigen Auflösung. Die Dramenform ist in allen Zügen zielstrebig und zielgerichtet.¹¹⁰

Allerdings gibt es auch prägnante Unterschiede zwischen geschlossener Dramenform und populärer Dramaturgie. Denn die Filmdramaturgie setzt nur die Einheit der Handlung voraus, Ort und Zeit spielen hier keine Rolle. Während das klassische geschlossene Drama als Tragödie endet, hat der populäre Film ein Happy End. Strukturell höchst relevant ist die Verschiebung des Höhepunktes. Bei der geschlossenen Form des Dramas liegt der Höhepunkt in der Mitte – im Film am Ende; offensichtlich, um das Publikum nicht durch die abfallende Spannung zu langweilen.¹¹¹

„Die Dramaturgie des populären Films entspricht also weitgehend dem Typus der geschlossenen Dramenform, vollzieht jedoch eine Wendung ins Positive, Aktive und Spektakuläre. Didaktische Zielsetzung, langfristige kathartische Wirkungen, bewusste Vermittlung von moralischen und theoretischen Konzepten treten dabei hinter hedonistischen Funktionen kurzzeitiger Befriedigung von Wünschen und Bedürfnissen zurück.“¹¹²

So wird die Symmetrie des Aufbaus auf den Aspekt der Akt-Gliederung beschränkt. Im geschlossenen Drama spielt sich das eigentliche Geschehen im Inneren der Personen ab, das „Sichtbar-Tatsächliche ist nur Ausgangspunkt und Anlass für weit verzweigte Vorgänge im Bewusstseinsraum“¹¹³. Ein solches Merkmal ist natürlich nicht auf den Film zu übertragen, denn dieses Medium drängt primär auf eine starke Visualität; eine Innensicht in die Figuren ist kaum möglich. Es wird ersichtlich, dass die geschlossene Form des Dramas trotz ge-

¹⁰⁹ vgl. ebd. S. 156

¹¹⁰ vgl. Klotz, V. (1960), S. 97

¹¹¹ vgl. Eder, J. (1999), S. 111 ff.

¹¹² ebd. S. 112

¹¹³ Klotz, V. (1960), S. 95

wisser Differenzen als grundlegendes Muster für die Analyse der dramaturgischen Konzepte in der Drehbuchliteratur bevorzugt wird.

Der Dreiakter ist ein Erbe des Theaters. Die Frage ist, durch was sich die Akte abgrenzen lassen. Beim Theater wurden die Akte auch „Aufzüge“ genannt; ihr Anfang und Ende wurde durch das Heben und Senken des Vorhangs signalisiert. Die Akte eines Theaterstücks decken sich nicht unbedingt mit Sinneinheiten der Geschichte. Wenn man dagegen beim Film von Akten spricht, muss es sich um Sinnabschnitte mit klar erkennbaren Grenzen handeln. Diese Grenzen nennen die Drehbuchmanuale *Plot Points*. Der *Point of attack* und der Höhepunkt werden wohl deshalb nicht zu den Wendepunkten der Handlung gezählt, weil sie als deren Anfangs- bzw. Endpunkt angesehen werden.

Bordwell nennt den Film eine „kanonische Geschichtenform“¹¹⁴. Das kanonische Story-Schema gliedert eine Erzählung in drei funktional und inhaltlich unterschiedenen Teile. Ihre Bezeichnung variiert über die Geschichte der Film-, Dramen- und Erzähltheorie. Am häufigsten wird unter Filmemachern die Bezeichnung Exposition, Konflikt und Auflösung verwendet. In Theorie und Praxis gibt es eine Vielzahl von dreiteiligen Geschichten-Modellen, die mit dem Schema „Exposition-Konflikt-Auflösung“ korrelieren oder es interpretieren. Bordwell nennt es „Frage-Hypothese-Antwort“, Vogler nennt es „Aufbruch der Helden-Initiation-Rückkehr“ und Field „Anfang-Mitte-Schluss.“

Die Struktur des Drehbuchs ist das prägnanteste Thema der Drehbuchliteratur. Hier werden die unterschiedlichen Ansichten der Autoren besonders deutlich. Vor allem in Filmen, die auf der klassischen Dreiaktstruktur beruhen, wird darauf geachtet, die Struktur unsichtbar zu machen. So wird die Dreiakterstruktur, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung, auch in der Drehbuchliteratur hervorgehoben.

¹¹⁴ vgl. Bordwell, D. (1985), S. 24

4 Dramaturgie nach Syd Field

Die Urfassung von seinem Buch mit dem Titel *Das Drehbuch* kam 1979 unter dem englischen Titel *Screenplay* heraus, als es nur wenige Bücher auf dem Markt gab, die sich mit dem Drehbuchschreiben befassten. Außerdem war es das erste Buch „das bekannte und erfolgreiche Filme als Beispiel für das Handwerk heranzog“¹¹⁵.

Besonders für Syd Field ist die restaurative Dreiaktstruktur eine von unveränderlicher Größe.¹¹⁶ Parallelen zum Aristotelischen Drama sind mehr als deutlich zu erkennen. „Allen Geschichten ist gemein, dass sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben.“¹¹⁷ Er ist der Meinung, alle Drehbücher haben diese grundlegende, gradlinige Struktur, und er bezeichnet sie als Paradigma. Field definiert das Paradigma als „Vorlage, Beispiel oder ein konzeptionelles Schema“¹¹⁸. Ende der Siebzigerjahre war Syd Field einer der ersten Autoren der Drehbuchliteratur, der ein solch stark vereinfachendes Paradigma vorschlug.¹¹⁹

Ein Drehbuch wird zwar mit Bildern, Dialogen und Beschreibungen erzählt, aber Field stellt klar: nur im „Rahmen einer dramatischen Struktur“¹²⁰. Die Grundlage des Drehbuchschreibens beschreibt er als die Struktur – als „das Rückgrat, das Skelett, das alles zusammenhält“¹²¹.

Field beruft sich wie eingangs erwähnt mit seiner Theorie auf das Aristotelische Drama – dem Dreiakter. Den ersten Akt beschreibt er als Set-up, den zweiten als Konfrontation und den dritten als Auflösung oder schlicht Anfang, Mitte und Ende.¹²²

¹¹⁵ Field, S. (2005), S. 9

¹¹⁶ Field, S. (2005), S. 14

¹¹⁷ vgl. S. 40

¹¹⁸ ebd. S. 39

¹¹⁹ <http://sydfield.com/about/>

¹²⁰ Field, S. (2001), S. 17

¹²¹ ebd.

¹²² vgl. ebd. S. 12

4.1 Hintergrund der Person Syd Field und seiner Drehbuchtheorie

Field beschreibt in seinem Buch, er habe die Struktur des Dreiaktors bereits erkannt, als er „als Kind [...] mit Popcorn in der Hand im dunklen Kino saß“¹²³. Er wuchs inmitten der Filmindustrie auf und spielte als Kind kleine Rollen in Filmen wie *Der beste Mann*.¹²⁴ In einem Klub, dem er während seiner Zeit an der Hollywood High School beigetreten war, lernte er Frank Mazola und James Dean kennen. Mazola brachte Syd Field dazu, einen Schauspielkurs zu belegen, der letztendlich den Aufschwung zu seiner Karriere brachte.¹²⁵ Doch aufgrund von familiärem Druck studierte er 1959 zunächst Medizin an der *University of California*. An der Universität traf Field auf den Regisseur Jean Renoir bei einem Vorsprechen für das Theaterstück *Woyzeck*.¹²⁶ Erst in seiner Zeit mit Renoir entfachte seine Leidenschaft zum Film, sodass er sich ihm ganz zuwandte.

Er schrieb mehrere Bücher, hielt Vorträge und veranstaltete Workshops weltweit. Er erzählt in seinem Buch von seiner Position als Cheflektor bei Cinemobile Systems, wo er Drehbücher selbst verfasste und las. „Allein bei Cinemobile“¹²⁷ habe er „mehr als zweitausend Drehbücher gelesen und inhaltlich zusammengefasst“¹²⁸. Dort stellte er sich dann die Frage, welche Elemente essenziell für ein gutes Drehbuch sind. Er bekam das erste Angebot, einen Kurs am *Sherwood Oaks Experimental College* zu geben, wo Stars wie Dustin Hoffmann und Paul Newman Schauspiel unterrichteten sowie Martin Scorsese und Robert Altman Regieseminare leiteten.¹²⁹ Das brachte Field dazu, sich noch mehr mit den konzeptionellen Komponenten zu beschäftigen, die sich in die Drehbuchform einfügen. Er lehrte seine Theorien dann weitere dreißig Jahre und wurde weltweit berühmt, zumindest unter denen, die sich mit Dramaturgie im Film beschäftigten.

¹²³ ebd.

¹²⁴ vgl. ebd.

¹²⁵ vgl. ebd. S. 14

¹²⁶ ebd. S. 15

¹²⁷ Field, S. (2005), S. 19

¹²⁸ ebd.

¹²⁹ vgl. ebd. S. 24

Später war er vor allem freiberuflicher Drehbuchautor, Vorsitzender der *Writers Guild of America* und lehrte an der *USC School of Cinematic Arts, Harvard, Stanford* und vielen weiteren. Field war Berater bei *20th Century Fox*, den *Disney Studios, Universal* und *Tristar Pictures*.¹³⁰

Er schrieb mehrere Bücher, seine Theorie zum Drehbuchschreiben wird am deutlichsten in seinem Buch *Das Drehbuch*. Im Folgetext wird sich die Verfasserin hauptsächlich auf dieses Werk beziehen.

4.2 Storyline¹³¹

Film ist ein visuelles Medium, das „eine zugrunde liegende Storyline dramatisiert.“¹³² Field besagt, dass Drehbücher eine lineare Struktur verfolgen, die die äußere Form des Drehbuchs bildet, da sie die einzelnen Bestandteile der Story Line verbindet. Sein Paradigma beruht auf diesem Gerüst:

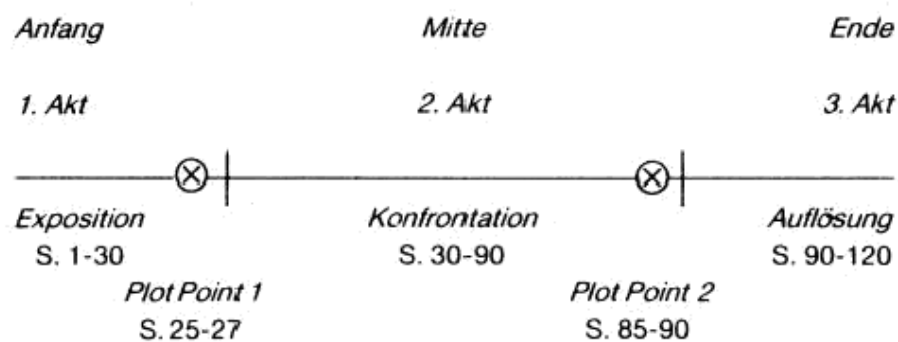


Abbildung 1: Paradigma eines Drehbuchs

Der erste Akt ist das Set-up oder die Exposition. Laut Field umfasst der erste Akt, der Anfang als Einheit dramatischer Handlung ca. dreißig Seiten, wobei eine Seite Drehbuch ca. einer Minute Film entspricht. In diesem Akt ist der Drehbuchautor hauptsächlich dafür verantwortlich, seine Figuren vorzustellen und die dramatische Prämisse, die Situation und die Umstände darzustellen.¹³³

¹³⁰ <http://sydfield.com/about/>

¹³¹ Story Line meint dasselbe wie Handlungsaufbau oder Handlungsstrang

¹³² Field, S. (2005), S. 37

¹³³ vgl. ebd. S. 173

Field besagt, dass ein Autor dies in den ersten zehn Minuten zu absolvieren hat, da sich ein Zuschauer angeblich in diesen Minuten bereits entscheidet, ob er den Film mag oder nicht.¹³⁴ Mehrfach betont er die ersten zehn Seiten seien der wichtigste Teil eines gesamten Drehbuchs.

Der zweite Akt, oder die Mitte, hat seiner Theorie zufolge eine Länge von ca. sechzig Seiten. Im dramatischen Kontext wird er als Konfrontation bezeichnet.¹³⁵ In diesem zweiten Abschnitt der dramatischen Handlung trifft der Protagonist auf Hindernisse, die ihn davon abhalten, das dramatische Grundbedürfnis zu erfüllen. „Das Grundbedürfnis wird definiert als das, was die Figur im Laufe des Drehbuchs erreichen oder bekommen will.“¹³⁶ Der Protagonist muss diese Hindernisse überwinden und überleben. In diesem Abschnitt der Geschichte steht der Konflikt im Vordergrund. „Ohne Konflikt gibt es keine Handlung, ohne Handlung gibt es keine Figur, ohne Figur keine Geschichte und ohne Geschichte kein Drehbuch.“¹³⁷

Der dritte und letzte Akt ist etwa zwanzig bis dreißig Seiten lang und reicht vom Ende des zweiten Akts bis zum Ende des Drehbuchs. Es ist der Handlungsabschnitt, in dem sich die Geschichte auflöst und wird daher Auflösung genannt.

Alle drei Akte sind mit ausschlaggebenden Übergängen versehen, den Plot Points. Sie stehen am Ende des ersten und zweiten Aktes und sind ein Ereignis, eine Episode oder ein Vorfall, „der in die Handlung eingreift und ihr eine neue Richtung gibt“¹³⁸. Ein Plot Point hängt immer unmittelbar mit der Hauptfigur zusammen. Sie bringen die Handlung voran und verankern die Geschichte in der Story Line. Plot Points bedeuten nicht großartige, dynamische Szenen, in denen wichtige Entscheidungen getroffen werden. Es ist ein Punkt, an dem die Geschichte auf die nächste Ebene gelangt.

Syd Field behauptet: „Das Paradigma ist gültig. Es ist die Grundlage jedes guten Drehbuchs, die Basis der dramatischen Struktur.“¹³⁹ Field beschreibt die Gültigkeit des Paradigmas u.a. anhand von *E.T.: Der Außerirdische*.

¹³⁴ vgl. ebd. S. 41

¹³⁵ vgl. ebd. S. 203

¹³⁶ ebd. S. 44

¹³⁷ ebd. S. 45

¹³⁸ ebd. S. 73

¹³⁹ ebd. S. 53

„E.T. bleibt zurück, als sein Raumschiff Planet Erde verlässt. Er wird als Fremdling verfolgt, verirrt sich in den Vorstädten und wird von Elliott, einem kleinen Jungen, den Henry Thomas spielt, gefunden und umsorgt. Das ist der erste Plot Point. Das passiert auf Seite 23.“¹⁴⁰

„E.T. bringt sein Kommunikationssystem in Gang und sendet Signale weit ins All hinaus. Elliott und E.T. verbringen die Nacht im Wald. E.T. ist nicht nur krank vor Heimweh; er wird auch körperlich krank. Dann verschlimmert sich sein Zustand noch. In heller Verzweiflung zeigt Elliott seiner Mutter E.T. in der Dusche und bittet sie um Hilfe. Aber es ist schon zu spät. E.T. muss sterben. [...] Das ist der zweite Plot Point auf Seite 86. Die Erwachsenen übernehmen das Kommando. Sie versuchen ihn zu retten, aber es hilft alles nichts. E.T. stirbt. Dann geschieht ein Wunder, und er lebt wieder.“¹⁴¹

Field schreibt zwar selbst, dass die beiden Plot Points am Ende des ersten und zweiten Akts nicht die einzigen im Verlauf eines Films sein müssen: „Das fertige Drehbuch mag bis zu 15 Plot Points enthalten“¹⁴², der zweite Akt von *Chinatown* habe „zehn solche Plot Points“¹⁴³, allerdings spricht Field hauptsächlich von Plot Point 1 und 2 als Fixpunkte, die zur Grundlage der dramatischen Struktur im Drehbuch dienen. Dazu, wann genau eine Umlenkung von Figurenhandlungen bzw. Handlungsabsichten als Plot Points bezeichnet werden können, gibt Fields Literatur keine weiteren Hinweise.

4.3 Figurenkonzeption¹⁴⁴

„Handlung ist das, was in der Geschichte geschieht, die Figur ist die Gestalt, um die es sich dreht.“¹⁴⁵ Field erklärt, dass Ereignisse in einem Drehbuch so ausgewählt und konstruiert sind, dass der Zuschauer das Alltagsleben verlassen und eine Verbindung zwischen den Figuren herstellen kann. Er bezieht sich dabei auf das Essay von Henry James *Die Kunst der Dichtung*. James beschreibt darin, dass es die Elemente im Charakter sind, „die das Ereignis be-

¹⁴⁰ ebd. S. 149

¹⁴¹ ebd. S. 150

¹⁴² ebd. S. 76

¹⁴³ ebd. S. 78

¹⁴⁴ Figuren, Charaktere und Rollen meinen alle geschriebene fiktionalen Personen.

¹⁴⁵ ebd. S. 58

stimmen; und wie die Figur auf dieses Ereignis reagiert, erhellt und enthüllt ihren Charakter“¹⁴⁶. „Die Figur ist das unentbehrliche Fundament“¹⁴⁷; der Grundstein. Die Figuren müssen vom Autor gekannt sein, bevor das erste Wort geschrieben wird, sagt Field.¹⁴⁸

Der erste Schritt ist es, die Hauptfigur klar zu definieren. Field empfiehlt die Komponenten der Hauptfigur in zwei Grundkategorien aufzuteilen: inneres und äußeres Leben. Das innere Leben der Figur ist alles, was von der Geburt bis zum Beginn der Geschichte geschehen ist. Es ist der Lebensverlauf, der die Figur formt. Das äußere Leben findet von dem Moment an statt, in dem die Geschichte beginnt, und führt bis zum Ende des Films. Dies ist der Prozess, der die Figur darstellt. Um diesen Prozess zu entwickeln, muss die Figur vertraut sein. Zur Orientierung gibt Field einige Fragen vor, die sich ein Autor stellen sollte, um eine Biografie zu entwickeln und herauszufinden, welche emotionalen Kräfte seit der Geburt das innere Leben bestimmt haben.

„Wie alt ist sie, wenn die Geschichte beginnt?, Wo lebt sie, in welcher Stadt, welchem Land?, Wo ist sie geboren?, War sie Einzelkind?, Hatte sie eine schöne Kindheit?, Wie war das Verhältnis zu den Eltern?, Was für ein Kind war sie?, Introvertiert?, Kontaktfreudig?“¹⁴⁹

So entsteht bereits eine Figur, zu der sich weitere Fragen stellen lassen:

„Ist ihre Figur mit nur einem Elternteil groß geworden?, Bei Mutter oder Vater?, Onkel oder Tante?, Wie sind sie miteinander ausgekommen?, Welche Berufe hatten die Eltern?“¹⁵⁰

Darauf folgen die zweiten zehn Jahre:

„Was hat Ihre Figur in ihrer Jugend beeinflusst?, Welche Freunde hatte sie?, Welche schulischen, politischen, gesellschaftlichen Interessen? Welche sexuel-

¹⁴⁶ ebd. S. 79

¹⁴⁷ ebd. S. 82

¹⁴⁸ vgl. ebd. S. 118

¹⁴⁹ ebd. S. 85 f.

¹⁵⁰ ebd. S. 86

len Erfahrungen?, Hat Ihre Figur neben der Schule noch gearbeitet?, Hatte sie Grund zu Neid oder Hass?, Gab es irgendwelche traumatischen Ereignisse?“¹⁵¹

So gehört das Leben der Figur erforscht bis zu dem Zeitpunkt, an dem das Drehbuch einsetzt. Die „Karriere, ihre Träume, ihre Hoffnungen, ihre Ziele“¹⁵² sollten untersucht werden, denn häufig „kollidieren unsere Wünsche mit der Realität und erzeugen innere Konflikte“¹⁵³. Durch das Beantworten solcher Fragen wird das innere – emotionale – Leben einer Figur auf einem stabilen Fundament errichtet, sodass die Figur sich mit deutlichen Charaktereigenschaften bewegt, entwickelt und verändert.

Sobald der Autor das Innere seiner Figur kennt, kann er sich dem Äußeren widmen. Das äußere Leben findet innerhalb der Zeitspanne, die das Drehbuch umfasst, statt. Hierzu gibt Field vor, das Leben der Figur in drei grundlegende Komponenten einzuteilen – das berufliche Leben, das persönliche und das private.¹⁵⁴ Hierzu wird ebenfalls empfohlen Fragen zu stellen. Beruflich beispielsweise: „Wo arbeitet sie?, Wie ist die Beziehung zu Arbeitskollegen?, Reagiert sie auf Konflikte mit Streit oder Rückzug?“¹⁵⁵ Persönliche Beispiele sind: „Ist Ihre Figur verheiratet?, Mit wem ist sie zusammen, oder von wem lebt sie schon lange getrennt?, Stammt der Partner Ihrer Figur aus demselben Umfeld, der gleichen Gesellschaftsschicht?, Gestalten die Partner ihre Freizeit zusammen?, Nehmen sie den anderen für selbstverständlich?, Falls die Figur zu Beginn der Geschichte allein ist, wie lange ist die letzte Beziehung her?“¹⁵⁶ Als private Fragen schlägt Field exemplarisch vor: „Was tut Ihre Figur, wenn sie alleine ist?, Hat sie Haustiere?, Lernt sie in Abendkursen Sprachen?, Sammelt sie Briefmarken, zupft Unkraut oder geht in Kochkurse?“¹⁵⁷

Den Beruf, die Freunde und das Privatleben seiner Figur zu kennen, bedeutet immer darauf zurückgreifen zu können, wenn beim Schreiben eine Blockade entsteht. Wieder bezieht sich Field hier auf Aristoteles, der in seiner Poetik sagt: „Das Leben besteht aus Handlung, und sein Ende ist auch eine Art von Hand-

¹⁵¹ ebd. S. 86

¹⁵² ebd. S. 87

¹⁵³ ebd. S. 87

¹⁵⁴ vgl. ebd. S. 88

¹⁵⁵ ebd. S. 90

¹⁵⁶ ebd. S. 91

¹⁵⁷ ebd. S. 94

lung, keine Eigenschaft.“¹⁵⁸ Dies lässt Field zu dem Entschluss kommen, dass eine Figur nicht nur reagieren darf auf Ereignisse, sondern aktiv etwas tun muss. Eine Hauptfigur „muss vor allem agieren“¹⁵⁹.

Es ist also festzuhalten, dass eine Biografie zu erstellen ist, um zu zeigen, wer die Figur ist, indem der Autor die beruflichen, persönlichen und privaten Aspekte des Lebens darstellt. Zur Gestaltung der Figur gehört es dann auch, festzulegen, ob diese mit dem Auto oder dem Fahrrad zur Arbeit fährt, wie diese ihre Wohnung einrichtet, was sie isst etc. Nur eine vom Autor verstandene Figur, kann laut Field authentisch wirken. In seinem Buch betont er seine Wertschätzung dieser Ausarbeitungen von Figuren sehr klar:

„Wenn ich eine Charakterbiografie entwerfe, schreibe ich mehr als zwanzig Seiten und beziehe auch die Eltern und Großeltern meiner Figur mit ein. Manchmal denke ich sogar über frühere Leben und astrologische Aspekte nach, um meiner Figur näherzukommen.“¹⁶⁰

Der Zuschauer identifiziert sich mit mehrdimensionalen und echten Menschen in scheinbar echten Situationen. Field stellt sich die Frage, was wir alle gemeinsam haben als Menschen. „Wir haben dieselben Grundbedürfnisse,[...] die selben Ängste und Unsicherheiten; wir wollen geliebt werden, erfolgreich, glücklich, gesund sein und uns mit Menschen umgeben, die wir mögen.“¹⁶¹ Er entwickelt die Theorie, dass eine gute Figur vier elementare Eigenschaften verkörpern muss. Zu allererst sollten die Figuren ausgeprägte und klar umrissene Bedürfnisse haben sowie eine individuelle Weltsicht. Eine gute Figur verkörpert ebenfalls eine individuelle Haltung, und sie durchläuft eine Art von Transformation. Field nennt diese vier Elemente „die Grundlagen einer guten, lebendigen Figur“¹⁶²: Grundbedürfnis, Standpunkt, Haltung und Veränderung.

¹⁵⁸ ebd. S. 95

¹⁵⁹ ebd. 95

¹⁶⁰ ebd. S. 99

¹⁶¹ ebd. S. 109

¹⁶² ebd.

4.4 Die Beurteilung der Theorie anhand der Filmgeschichte

Syd Field verstärkt seine theoretischen Ansätze in seinen Büchern grundsätzlich mit zahlreichen und ausgiebig beschriebenen Beispielfilmen. Sein Buch *Filme schreiben* ist ausschließlich eine Analyse unter seiner dramaturgischen Struktur zu den Filmen *Thelma & Louise*, *Terminator 2*, *Der mit dem Wolf tanzt* und *Das Schweigen der Lämmer*.¹⁶³ In *Drehbuch* hatte er ganze Dialogpassagen aus *Chinatown* zur Untermalung seiner Theorie zitiert. *Matrix*, *Herr der Ringe* und *Der Stadtneurotiker* nennt er ebenfalls mehrmals im Rahmen seiner Theorie. Das Vertrauen der Befürworter scheint grenzenlos zu sein, die Verkaufszahlen aller seine Bücher sind in Amerika sowie auch in Deutschland sehr hoch. Das Buch *Das Handbuch zum Drehbuch* ist überaus erfolgreich: „Screenplay has been translated into sixteen languages, and is used in more than 250 colleges and universities across the country.“¹⁶⁴ Seine Überzeugung, Drehbücher müssten in drei Akte unterteilt sein, wurde zum Dogma. Field reiste durch die Welt, fand Anhänger und schrieb weitere Bücher. Er wurde empfangen wie ein Erlöser.¹⁶⁵

Fields Buch *Das Drehbuch* war 1979 das erste Sachbuch über das Schreiben von Drehbüchern und löste in Hollywood eine Lawine von Drehbuchratgebern aus. Dabei, das gibt Field ebenfalls an, hat er mit seinem Paradigma nicht Neues entdeckt, sondern er formuliert mit seinem Paradigma nur die einzelnen Bestandteile eines Drehbuchs besonders deutlich. Frühere dramaturgische Ratgeber richteten sich an Roman- und Theaterautoren. Field recurriert auf klassische und antike Stoffe, um seine Regeln zu untermauern. Allerdings schreibt er in neueren Auflagen immer verstärkter, dass das Paradigma wertlos ist, wenn die Charaktere unglaublich sind und das Thema der Geschichte nicht ersichtlich. Er weist darauf hin, dass Thema, Charakter und Handlung sich gegenseitig beeinflussen.

Die strikte Einteilung seiner Angaben zu Seitenzahlen stößt auf Kritik, obwohl Field mehrmals betont es seien nur Richtlinien.¹⁶⁶ Ebenfalls wurde Field mit negativer Kritik bezüglich Oberflächlichkeit konfrontiert. Er erklärt, dass die Plot Points figurenbezogen sind und ein Film deutlich mehr als zwei davon benötigt, er geht jedoch nicht näher

¹⁶³ Field, S. (2000)

¹⁶⁴ Field, S. (1991), S. 113

¹⁶⁵ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-das-naechste-lichtspiel-ist-immer-das-schwerste-174604.html>

¹⁶⁶ vgl. Maltby, R. (1995), S. 289

darauf ein. Sein Paradigma wird der Vielschichtigkeit der Dramaturgie nicht gerecht, was vor allem in seiner Darstellung des zweiten Aktes sichtbar wird. Der starke Fokus auf die Hauptfigur blendet die Nebenfiguren und Nebenhandlungen entweder völlig aus oder wertet sie ab als Zubringer für die Haupthandlung, die selbst keine Strukturanalyse wert sind.

Sein Hinweis, dass sich die Form der Filmdramaturgie, also sein Paradigma, im Laufe der Zeit verändert oder es in der letzten Bearbeitungsphase vom Drehbuchautor gebrochen werden darf, widerspricht dem von ihm vielerorts bekundeten Allgemeinheitsanspruch seines Paradigmas für jeden guten Film. Die einzige zeitbedingte Veränderung im Paradigma, die Field in diesem Text erwähnt, ist der Wandel des Filmendes von tragischen offenen Enden der 1960er Jahre zu geschlossenen Happy Ends ab den 1970er Jahren bis zum Erscheinen seines Textes.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Field, S. (2005), S. 321

5 Dramaturgie nach Christopher Vogler

Während sich Field mit seiner Theorie auf die Struktur der Handlung stützt, erklärt Vogler die Struktur eines Drehbuchs ausschließlich anhand des Helden, des Protagonisten. Doch auch Vogler legt viel Wert auf das Einhalten einer Struktur bzw. Form, denn „um ein größeres Publikum anzusprechen, ist ein gewisses Maß an Form unverzichtbar“¹⁶⁸. Vogler bringt einen Entwurf der Mythen hervor als Form des allgemeinen Geschichtenerzählens in Drehbüchern: Die Hauptperson ist der ewige Held, und alle übrigen Figuren sind Archetypen des kollektiven Unbewussten. Diese „zeitlosen Modelle“¹⁶⁹ sind es, die nach Vogler den Wert eines Drehbuchs ausmachen. Unter solchen Vorzeichen wird die Handlung eines jeden guten Films zur Reise des Helden mit den immer wiederkehrenden Teilen: „Ruf des Abenteuers“¹⁷⁰, „Vordringen zur tiefsten Höhle“¹⁷¹, „Belohnung“¹⁷², „Auferstehung“¹⁷³ und „Rückkehr mit dem Elixier.“¹⁷⁴

Die Grundlage seiner Theorie folgt dem Leitgedanken: „Alle Geschichten bestehen im Grunde aus einer Handvoll stets wiederkehrender Bauelemente, die uns aus Mythen, Märchen, Träumen und Filmen bekannt sind.“¹⁷⁵

5.1 Hintergrund der Person Christopher Vogler und seiner Drehbuchtheorie

Vogler beschreibt in seinem Buch *Die Odyssee des Drehbuchschreibens*, dass die Grundlagen seiner Theorie schon mit den Geschichten begonnen hat, die ihm seine Mutter vorgelesen hatte.¹⁷⁶ „Eine lange Reihe von Geschichten – das ist der Weg von meiner Kinderzeit bis hin zu meiner Tätigkeit als Story-Analytiker für verschiedene Hollywood-Studios.“¹⁷⁷ Er hat Journalismus studiert und machte bereits Dokumentationen über das Raumfahrtprogramm des Militärs, während er selber Luftwaffenoffizier war.¹⁷⁸

¹⁶⁸ Vogler, C. (2007), S. 17

¹⁶⁹ ebd. S. 49

¹⁷⁰ ebd. S. 56 ff.

¹⁷¹ ebd. S. 56 ff.

¹⁷² ebd. S. 56 ff.

¹⁷³ ebd. S. 56 ff.

¹⁷⁴ ebd. S. 56 ff.

¹⁷⁵ ebd. S. 35

¹⁷⁶ ebd. S. 36

¹⁷⁷ ebd. S. 22

¹⁷⁸ vgl. <http://www.christophervogler.com/#!/about-chris/c161y>

Christopher Vogler ist heute Mitarbeiter des renommierten Filmdepartments der *University of Southern California* im Bereich Stoffentwicklung.¹⁷⁹ Wie Field ist er in der Stoffentwicklungsabteilung von *20th Century Fox* beteiligt und auch als Story-Analytiker bei der *Walt Disney Company*. In der *University of Southern California* stieß er auf das Werk des Mythologieforschers Joseph Campbell, der laut Vogler den Geheimcode des Geschichtenerzählens entschlüsselte.¹⁸⁰

Der Lehrmeister aller Heldenreisen ist Joseph Campbell. „Er hat ein Werk geschaffen, für das kein Wort der Bewunderung zu groß ist. Er hat nicht weniger unternommen und geleistet, als einen umfassenden Vergleich und eine Deutung der großen Mythen, Volkssagen und Religionen, die ihnen zugrunde liegende Konstanz und Einheitlichkeit aufzuzeigen, und hat damit eine Art Typologie der schöpferischen Fantasie des Menschengeschlechts geschaffen.“¹⁸¹ So lautet die Lobpreisung des Campbell'schen Werks *Der Heros in tausend Gestalten* in der *Neuen Zeitung* aus dem Jahr 1954.

Vogler erkennt an der Reise des Helden eine nützliche Story-Technik. Er verfasste zunächst ein langes Essay, das das Konzept der Mythologie zu einem Leitfaden von dramaturgischer Struktur wandelte.¹⁸² Er stellte seine Ideen auf Schriftstellerkongressen, in Seminaren für Film-, Roman- und Kinderbuchautoren und „alle denkbaren Arten von Geschichtenerzählern“¹⁸³ zur Diskussion. Er traf auf Menschen, die seine Meinungen teilten und mit ihm gemeinsam weiterentwickelten. Zwei-, dreitausend Jahre und mehr haben die Menschen die gleichen Geschichten, Sagen und Mythen erzählt.¹⁸⁴ „Die Reise des Helden diente den Geschichtenerzählern und ihrer Zuhörerschaft, seit die allerersten Geschichten erzählt wurden – und sie zeigt bis heute nicht die geringsten Abnutzungerscheinungen“¹⁸⁵, sind Voglers Schlussworte seiner Einführung.

5.2 Die Heldenreise

Voglers Grundsatz des Geschichtenerzählens ist es, dass jede Geschichte im Prinzip dieselbe ist, die auf den Urinstinkten des Menschen beruht. Er beschreibt die Heldenreise als eine Sammlung beständiger Bauelemente, die aus den „tiefsten Abgrün-

¹⁷⁹ vgl. ebd.

¹⁸⁰ vgl. Vogler, C. (2007), S. 37

¹⁸¹ Campbell, J. (1978) Klappentext

¹⁸² vgl. Vogler, C. (2007), S. 39

¹⁸³ ebd.

¹⁸⁴ Hamman, J. (2007), S. 22

¹⁸⁵ Vogler, C. (2007), S. 46

den¹⁸⁶ des menschlichen Geistes immer wieder neu entstehen, in jeder Kultur etwas anders ausgestaltet und doch im Grunde immer gleich. Mit diesen Bauelementen kann ein Autor die Geschichte so konstruieren, dass sie sich nahezu jeder Gegebenheit anpasst und obendrein noch dramatisch, unterhaltsam und psychologisch stimmig ist. „Von einer Geschichte, die dem Modell der Reise des Helden nachgebildet ist, geht etwas aus, das alle Menschen empfinden können, weil es dem universellen kollektiven Unbewussten entspringt und universelle Befindlichkeiten widerspiegelt.“¹⁸⁷ Vogler fasst somit zusammen, dass die Grundvorstellung, die sich in allen Mythen finden lässt und die Campbell in *Der Heros in tausend Gestalten* beschreibt, hilft, menschliche Konflikte zu verstehen, nicht nur in Hinsicht auf das Geschichtenerzählen oder den Film, sondern in Bezug auf das wahre Leben.¹⁸⁸

Es wird also angenommen, dass jede Geschichte denselben Kern hat. Unabhängig von Genre, Stil und Struktur eines Films ist jede Reise eines Helden die Geschichte einer Reise ins Abenteuer. Dieses Abenteuer gliedert Vogler ebenfalls in einem Dreiaakter. Im ersten Akt geht es um die Entscheidung des Helden, zu handeln, im zweiten um die Handlung selbst und im dritten um die Konsequenzen daraus.

Die Stadien im Abenteuer des Helden	
1. Gewohnte Welt	7. Vordringen zur tiefsten
2. Ruf des Abenteuers	Höhle/zum empfindlich-
3. Weigerung	sten Kern
4. Begegnung mit dem Mentor	8. Entscheidende Prüfung
5. Überschreiten der	9. Belohnung
ersten Schwelle	10. Rückweg
6. Bewährungsproben,	11. Auferstehung
Verbündete, Feinde	12. Rückkehr mit dem Elixier

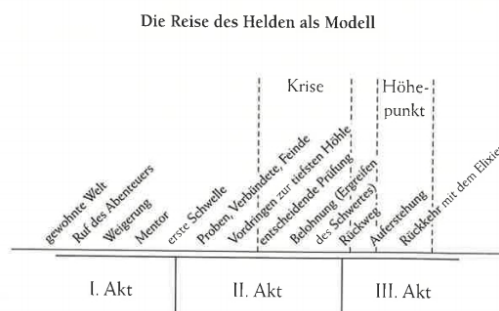


Abbildung 2: Die Reise des Helden als Modell

¹⁸⁶ ebd. S. 51

¹⁸⁷ Vogler, C. (2007), S. 52

¹⁸⁸ vgl. ebd.

Der erste Akt beginnt in der *gewohnten Welt* des Helden – der Hauptfigur.¹⁸⁹ Meistens ist dies durch alltägliche Umgebungen dargestellt. Dies dient dazu, den Held vorzustellen, als Zuschauer kennenzulernen. Außerdem ergibt sich ein Kontrast zu der neuen Welt, in die der Held bald eintreten wird. In der *gewohnten Welt* des Helden ist er mit einem Problem konfrontiert. Vogler nennt diesen Abschnitt einer Geschichte den „Ruf des Abenteuers“¹⁹⁰. Ist dieser Aufruf „erst einmal an ihn ergangen, dann kann er nicht länger unentschieden in der Bequemlichkeit seiner gewohnten Welt verharren“¹⁹¹. Die Aufforderung zum Abenteuer offenbart, um welchen Preis es gehen wird; sie definiert das Ziel des Helden deutlich. Auf den Ruf des Abenteuers reagiert der Held meist mit Zögern und überschreitet die Schwelle in eine neue Welt. Vogler definiert diesen Zeitpunkt der Geschichte als „*Weigerung*“¹⁹². Der Held spielt möglicherweise noch mit dem Gedanken, umzukehren, er hat sich zu diesem Punkt noch nicht voll auf die Reise eingelassen.¹⁹³ Die Geschichte bedarf an dieser Stelle noch eines zusätzlichen Motives bspw. ein unvorhergesehenes Eintreten neuer Umstände oder die Ermutigung durch einen Mentor, bis der Held seine Angst überwunden hat. Zur Figur des Mentors siehe 5.3.2.

Sobald der Held bereit ist, sich auf das Abenteuer einzulassen, nähert er sich dem „Überschreiten der ersten Schwelle“¹⁹⁴. Ab jetzt muss er sich in Abenteuer begeben und ist bereit „allen Konsequenzen ins Auge zu schauen, die sich daraus ergeben, wenn er gegen das Problem oder die Herausforderung antritt, auf die ihn der Ruf des Abenteuers gestoßen hat“¹⁹⁵. Hat er die erste Schwelle überwunden, steht er vor neuen Herausforderungen. Die erste Schwelle ist der Übergang in den zweiten Akt.

Der Held befindet sich nun bereits in seiner neuen Welt. Hier muss er sich nun bewähren. Er gewinnt Verbündete aber macht sich auch Feinde, während er lernt sich in der neuen Welt zurechtzufinden. Vogler vereint in diesem Abschnitt der Geschichte die „Bewährungsprobe, Verbündeten und Feinden“¹⁹⁶. Schließlich gelangt der Held in die unmittelbare Nähe eines gefährlichen Ortes oder Geschehens. Dieser Vorgang beschreibt „*das Vordringen zur tiefsten Höhle*“¹⁹⁷. Der Held erreicht hier die zweite

¹⁸⁹ vgl. ebd. S. 159

¹⁹⁰ ebd. S. 59

¹⁹¹ ebd.

¹⁹² ebd. S. 60

¹⁹³ vgl. ebd.

¹⁹⁴ ebd. S. 62

¹⁹⁵ ebd. S. 63

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ ebd. S. 65

Schwelle. „Dabei geschieht es häufig, dass er vor den Pforten noch eine Rast einlegt, um sich vorzubereiten, einen Plan zu entwickeln und die schurkischen Schwellenhüter zu überlisten. Dies ist die Phase des Vordringens.“¹⁹⁸ In den alten Mythen entspricht die tiefste Höhle oft dem Reich der Toten. Nun steht der Held vor der „*entscheidenden Prüfung*“¹⁹⁹, in der er seine größte Angst bezwingen muss; wie in den Mythen steht hier dem Helden oft der Kampf auf Leben und Tod mit einer feindlichen Macht bevor. „Jede Geschichte kennt diesen kritischen Augenblick [...] in deren Verlauf der Held stirbt (oder zu sterben scheint), um dann wiedergeboren zu werden.“²⁰⁰ Nachdem er überlebt, wird er belohnt, oft in Form von Besitz – „dem Schatz, um dessentwillen er aufgebrochen war“²⁰¹. Deswegen nennt Vogler die „Belohnung“²⁰² auch das „*Ergreifen des Schwertes*“²⁰³. Doch es können auch Wissen oder Erfahrungen sein, die sich der Held angeeignet hat, die ihn zu einem tieferen Verständnis oder nicht selten auch zur Versöhnung mit den feindlichen Kräften führen.²⁰⁴ Bspw. legt der Held einen Konflikt mit seinen Eltern bei, oder er schließt Frieden mit dem anderen Geschlecht. In zahlreichen Geschichten tritt ein geliebter Mensch an die Stelle des Schatzes. Aus der entscheidenden Prüfung kann der Held mit einer tieferen Einsicht in das Wesen des anderen Geschlechts hervorgehen. Die erworbene Fähigkeit wird ihn zur Versöhnung führen.

Im dritten Akt muss sich der Held den Konsequenzen stellen, die sich nach entscheidender Prüfung ergeben haben. Er begibt sich auf den „*Rückweg*“²⁰⁵. Dieses Stadium der Handlung markiert den Punkt, an dem der Held den Entschluss fasst, in die gewohnte Welt zurückzukehren. Er erkennt, dass er die neue Welt nun wieder verlassen kann und begreift, dass noch nicht alle Gefahren, Versuchungen und Bewährungsproben ausgestanden sind.²⁰⁶ „Die Mächte des Todes und der Finsternis holen zu einem letzten, verzweiferten Schlag aus, ehe sie endgültig besiegt werden.“²⁰⁷ In einer allerletzten Prüfung wird der Held seine „Auferstehung“²⁰⁸ erleben, bevor er in die gewohnte Welt zurückkehrt. Hier beweist er, dass die Lektionen aus der entscheidenden Prüfung wirklich gelernt wurden. Das Erlebnis von Tod und Wiedergeburt verwandelt den Hel-

¹⁹⁸ ebd. S. 66

¹⁹⁹ ebd. S. 67

²⁰⁰ ebd. S. 68

²⁰¹ ebd. S. 69

²⁰² ebd.

²⁰³ ebd.

²⁰⁴ vgl. ebd. S. 69

²⁰⁵ ebd. S. 71

²⁰⁶ vgl. ebd. S. 70 ff.

²⁰⁷ ebd. S. 72

²⁰⁸ ebd. S. 71

den grundlegend, und er kann als wiedergeborenes Wesen mit neuen Einsichten in das normale Leben zurückkehren. Vogler bestätigt wie Field auch, dass im Verlauf jeder guten Geschichte die Hauptfigur wachsen und sich wandeln muss. Der Held kehrt zurück, mit einem Elixier aus der anderen Welt, weswegen Vogler diese Phase der Geschichte als „*Rückkehr mit dem Elixier*“²⁰⁹ betitelt. „Schafft der Held es nicht, von seiner Prüfung in der tiefsten Höhle etwas mitzubringen, dann ist er dazu verdammt, sein Abenteuer zu wiederholen.“²¹⁰

Vogler weist daraufhin, dass die Reihenfolge, in die er einzelne Stadien einer Geschichte einteilt, nur eine von mehreren Variationsmöglichkeiten ist. Er fordert dazu auf, ganze Episoden wegzulassen, hinzuzufügen oder lediglich zu vermischen, denn die Reise des Helden verliert so trotzdem nicht an ihrer Kraft.²¹¹

5.3 Die Archetypen

Den Ansatz, den Vogler vertritt, dass jede Geschichte im Grundbaustein dieselbe ist und immer auf die Mythologie zurückzuführen ist, bezieht sich ebenfalls auf die Charaktere. Der Schweizer Psychologe Carl Gustav Jung fasste diese stets wiederkehrenden Figuren, Symbole und Beziehungen unter dem Begriff Archetypen zusammen und sah darin uralte Wesensmerkmale, „die das gemeinsame Erbe der gesamten Menschheit bilden“²¹². Jung fokussiert sich bei seinen Aussagen über die Archetypen auf ihr Vorkommen in Träumen und Fantasien. Vogler leitet daraus ab, dass sowohl im Individuum als auch in der Gruppe immer wieder die gleichen Charaktertypen in Erscheinung treten. Er meint „diese Archetypen lassen sich mit einer geradezu verblüffenden Beständigkeit durch alle Zeiten und Kulturen beobachten, und zwar sowohl in den Träumen und Persönlichkeitsbildern einzelner Menschen als auch in den mythischen Vorstellungen aller“²¹³. In einem Drehbuch hat jeder eintretender Charakter eine Funktion, die sich durch die Archetypen vereinfacht sehr viel leichter herausstellen und definieren lässt. Bestätigt wird das durch Voglers Aussage, dass die Rolle eines Archetypus erst einmal verstanden werden muss, der sich in einem Charakter ausprägt, um zu erkennen, ob dieser Charakter wirklich all das in die Geschichte einbringt, was an Möglichkeiten geboten ist. Die Energie der Archetypen richtig einsetzen zu

²⁰⁹ ebd. S. 73

²¹⁰ ebd. S. 74

²¹¹ vgl. ebd. S. 75

²¹² Hamman, J. (2007), S. 16

²¹³ Vogler, C. (2007), ebd. S. 80

können „ist für einen Schriftsteller genauso wichtig wie das Atmen“²¹⁴. Auf der Basis der Archetypen lassen sich Figuren entwickeln, die einerseits Individualität besitzen, andererseits aber auch universelle Symbole für diejenigen Eigenschaften sind, die einen Menschen im umfassenden Sinne ausmachen. Einzelne Archetypen manifestieren sich häufig in einer bestimmten Figur. Verallgemeinernd lässt sich allerdings festhalten, dass sich ein Archetypus auch auf verschiedene Charaktere verteilen kann oder bspw. nur vorübergehend von einer Figur getragen wird.

In *Die Odyssee des Drehbuchschreibens* wird klar, dass die Archetypen nicht als Charaktere mit einer unabänderlichen Rolle, sondern als Funktionsträger gesehen werden sollten. Es sind Funktionen, die vorübergehend von einem Charakter übernommen werden können, um die Geschichte voranzubringen. Dies hat zur Folge, dass ein Charakter im Verlauf der Geschichte die Züge mehrerer Archetypen annehmen kann. Die Archetypen lassen sich so auch als Facetten der Persönlichkeit des Helden sehen.²¹⁵ In manchen Geschichten nimmt der Held nach und nach bestimmte Züge anderer Charaktere an. Vogler beschreibt sie ebenfalls als personifizierte Symbole, die als „unterschiedliche menschliche Eigenschaften verstanden werden“²¹⁶ bzw. als „die verschiedenen Aspekte eines umfassenden Persönlichkeitsbildes“²¹⁷. Die Verfasserin resümiert, dass die Archetypen als urgewaltige Metaphern für spezifische Eigenschaften verstanden werden können, die von agierenden Charakteren verkörpert werden.

Archetypen umfassen Märchenfiguren wie Wölfe, Hexen und Feen und ebenso eine Vielzahl an psychischen Archetypen. Die Anzahl an Archetypen ist zu umfangreich, um jeden einzeln vorzustellen. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die Archetypen, die das grundlegende Muster bilden, aus denen sich alle Rollen entsprechend der Bedürfnisse einer Geschichte oder eines Genres gestalten lassen.

5.3.1 Der Held

Die Hauptfigur jeder Geschichte ist der Held. Der Archetypus des Helden steht immer für die Suche nach Identität. In der Entwicklung der Menschheit bildete sich eine geschichtsphilosophische Ansicht heraus, die Joachim Hammann den „Paradiesmythos“²¹⁸ nennt. Hammann beschreibt, dass der Mensch von seiner Natur her unter der

²¹⁴ ebd. S. 80

²¹⁵ vgl. ebd. S. 82

²¹⁶ ebd.

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ Hamman, J. (2007), S. 25

Schwere seines Daseins leidet.²¹⁹ Die Menschen wissen nicht warum sie auf der Welt sind, sind frustriert über Anstrengungen, haben Geldmangel, Misserfolge, Krankheiten, Ängste etc. „Wir scheinen zu spüren, dass es etwas Besseres geben – oder gegeben haben – könnte und dass es möglich sein müsste, aus dem gegenwärtigen armseligen Leben hinaus in ein glücklicheres Dasein zu kommen“²²⁰. In allen Kulturen wird erzählt, dass der beschwerliche Zustand, in dem die Welt sich befindet, den Grund hat, dass die Urahnen aus der Glückseligkeit vertrieben wurden. Ziel der menschlichen Entwicklung sei, die Wiederentdeckung und dann die Befreiung und Wiederinbesitznahme der gefangen genommenen Seele. Um den Raub der Seele rückgängig zu machen und die Vollständigkeit des Paradieses wieder erreichen zu können, muss erst der völlige Zusammenbruch des Menschen, die Vernichtung der Persönlichkeit, eigentlich der Tod erfolgen – eine Initiation. Der Paradiesmythos beschreibt also, dass es um die Herbeiführung des Endes einer Seinsweise geht. Anhand dessen kann abgeleitet werden, dass Hauptfiguren die Vernichtung ihres alten, jahrelang mühsam verteidigten Egos erleben müssen, um Helden werden zu können. Vogler bezieht sich zwar ausschließlich auf die Mythen als Erzählungen, Hamman glaubt, dass diese auf dem Initiationsritus beruhen. Die Abenteuerreise, beschrieben in 5.2, kann also als Entwicklungsreise bezeichnet werden, die den Held unweigerlich zu einer Konfrontation mit seinem Trauma, dem Raub der Seele oder der Befreiung davon und der Herstellung des einstmals gesunden, glücklichen Menschen führt. Die Heldwerdung beschreibt die Rückkehr zu einem paradiesischen Zustand. Somit ist das Paradies nicht ein sichtbarer Ort oder eine fassbare Begebenheit, sondern eine lebbare Wirklichkeit. C.G Jung nennt diesen Zustand auch die Ganzheit des Selbst.²²¹ Jung definiert das Selbst als bewusstes und unbewusstes Wissen einer Person – das, was sie ausmacht. Die Ganzheit des Selbst ist im Paradies (wieder) hergestellt. Der Begriff des Selbst wird heute in der Literatur meist Synonym zum Begriff der Identität verwendet. Laut Jung gibt es vier psychologische Funktionen, die ein Selbst vollkommen machen. „1. Sinneswahrnehmung, 2. Denken, 3. Fühlen und 4. Intuition.“²²² Hamman beschreibt die vier Funktionen eines Menschen verallgemeinernd als: Körper, Geist, Herz und Seele.²²³ Entscheidend bei der Heldenreise jeder Geschichte ist, dass der Held anfangs Defizite hat und am Ende des Films das Verlorene oder Geraubte wiederfindet und seine frühere vierseitige Ganzheit wiederherstellt. Die Vertreibung aus dem Paradies wird rückgängig gemacht.

²¹⁹ vgl. ebd.

²²⁰ ebd. S. 25

²²¹ vgl. ebd. S. 77

²²² Hamman, J. (2007), S. 64

²²³ vgl. ebd., S. 65 ff.

In dramaturgischer Hinsicht ist der Held der, der dem Publikum einen Zugang zum Geschehen bietet. Das Publikum betrachtet die Geschichte durch die Augen des Helden und identifiziert sich mit ihm. Identifikation wird geschaffen durch Eigenschaften und Bedürfnisse, die so universell sind, dass ein Publikum es nachvollziehen kann. Zugleich sollte ein Held aber auch wie ein einzigartiges Wesen wirken. „Entscheidend ist die rechte Mischung aus Universalität und Originalität.“²²⁴ Die Hauptfigur eines Films ist diejenige, die den Film vorantreibt. Somit ist sie normalerweise die aktivste Figur. Der Held ist der Charakter, der im Verlauf der Geschichte am meisten lernt oder sich am stärksten entwickelt. Helden überwinden Hindernisse und erreichen Ziele, aber sie erlangen dabei vor allem neue Kenntnisse. Besonders in früheren Geschichten ist das Kennzeichen des Helden seine Opferbereitschaft. Der Held ist jederzeit dazu bereit, etwas sehr Wertvolles um seiner Ziele willen zu opfern. Mitunter zeigt sich der Helden-Archetypus nicht allein in der Hauptperson einer Geschichte. Er ist nicht notwendigerweise auf den Protagonisten festgelegt, der gegen das Böse antritt und sie besiegt, sondern kann auch in anderen Charakteren präsent sein, sofern diese sich heroisch verhalten. Vogler weist darauf hin, dem Helden Charakterfehler und Mängel zuzufügen. Interessante Fehler, die eine Figur menschlicher wirken lassen, haben laut Vogler die stärkste Wirkung. Es gibt sogenannte Antihelden, die in den Augen der Gesellschaft zwar ein Außenseiter oder gar Krimineller sind, mit dem das Publikum aber gleichwohl sympathisiert. So gibt es viele definierte Helden: Der gemeinschaftsorientierte Held, der Einzelgänger etc.

Typische Beispiele für Helden im Film sind Harry Potter, Frodo aus *Herr der Ringe* oder Luc aus *Star Wars*. Grundsätzlich ist immer die Hauptfigur eines Films der Held.

5.3.2 Mentor

Alle Charaktere, die den Helden etwas lehren, ihn schützen oder von denen er Gaben erhält, besitzen den Archetypus des Mentors.²²⁵ Er tritt zumeist im ersten Akt der Geschichte in Erscheinung, an einem Punkt, wo die Notwendigkeit besteht, eine Figur jemanden aufsucht, der den Ausweg kennt, wichtige Informationen braucht oder Orientierung in jeglichem Sinn auffinden will. Mentoren tauchen also oft in kritischen Momenten auf. Die Gestalt des Mentors steht immer für die höchsten Ziele eines Helden. Mentoren sind Vorbilder; der Held kann zu ihnen werden. Durch diese Eigenschaften ist der Mentor eng mit dem Bild der Eltern verbunden. Ihre herausragendste dramatur-

²²⁴ ebd. S 90

²²⁵ vgl. ebd. S. 105

gische Funktion ist das Lehren und das Überreichen von Gaben. Vogler bezieht sich auf eine Analyse von Valdimir Propp, der bei seiner Analyse russischer Märchen die Beobachtung machte, dass Helden ihre Gaben in aller Regel erst erhalten, nachdem sie eine Prüfung bestanden haben.²²⁶ Der Held muss sich die Gaben oder die Hilfe seines Mentors verdienen, indem er etwas Neues lernt, etwas opfert oder eine Verpflichtung eingeht. Einigen Mentoren kommt die Funktion des Gewissens des Helden zu oder die Funktion der Motivation, um ihm bei der Überwindung seiner Angst beizustehen. Wie bei den Helden gibt es auch bei den Mentoren den bereiten und den zögerlichen Typus. Vogler unterteilt die Mentorentypen untergeordnet in: Dunkle Mentoren, Gebrochene Mentoren, Wiederkehrende Mentoren, Mehrere Mentoren, Komische Mentoren, der Innere Mentor und Der Mentor als Schamane.²²⁷ Der Mentor kann verallgemeinernd beschrieben werden als Wegweiser.

Beispiele für Mentoren im Film sind Gandalf aus *Herr der Ringe* oder Obi Wan Kenobi aus *Star Wars*, Dumbledore aus *Harry Potter* und Q oder auch M aus den James-Bond-Filmen.

5.3.3 Schwellenhüter

Der Mentor hilft dem Helden über die Hindernisse in einem Abenteuer auf seinem Weg zu seinem Ziel. Der Archetypus, der ihn versucht bei dem Übertreten dieser Schwelle zu behindern, ist der des Schwellenhüters.²²⁸ Ein Schwellenhüter ist selten der wichtigste Gegenspieler des Helden bzw. der wahre Bösewicht. Oft steht ein Schwellenhüter in einer symbiotischen Beziehung zum Bösewicht.²²⁹ Die wichtigste dramaturgische Funktion des Schwellenhüters besteht darin, den Helden zu prüfen. Der Held spürt zunächst den Widerstand beim Erreichen seines Ziels und ist verängstigt. Bei genauer Betrachtung wirkt ein Schwellenhüter allerdings besiegbare, zu umgehen oder ist gar ein potenzieller Verbündeter. „Helden lernen, im Widerstand eine mögliche Quelle zusätzlicher Stärke zu sehen.“²³⁰ Anstatt gegen die Macht des Schwellenhüters anzutreten, lernt ein Held, diese Kraft zu nutzen und dass sie ihn selbst nicht schwächt.

Die Verfasserin hält fest, dass jede Figur, deren Aufgabe darin besteht, den Helden vorübergehend auf seinem Weg aufzuhalten und seine Kraft auf die Probe zu stellen,

²²⁶ <http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/semiotics/SEMIOintro/11-Propp.pptx.pdf>

²²⁷ vgl. Vogler, C. (2007), S. 105 ff.

²²⁸ vgl. ebd. S. 121

²²⁹ vgl. ebd. S. 122

²³⁰ ebd. S. 125

dem Archetypus des Schwellenhüters entspricht. Die Wirkung muss dabei nicht ausschließlich von einem leibhaftigen Menschen verkörpert werden, sie kann bspw. auch eine Naturgewalt sein.

Beispiele für Schwellenhüter im Film sind bspw. die Soldaten in *Der Zauberer von Oz*, die das Schloss bewachen, in dem Dorothy gefangen gehalten wird. Axel Foley in *Beverly Hills Cop* und der dreiköpfige Hund bei *Harry Potter* sind ebenfalls Beispiele, bei *Romeo und Julia* sind es die jeweiligen Familienmitglieder.

5.3.4 Herold

Im ersten Akt tritt oft eine neue Kraft in Erscheinung, die den Helden mit einer Herausforderung konfrontiert, der sogenannte Herold.²³¹ Bis der Herold in das Leben des Helden tritt, hat er sein unausgeglichenes Leben im Griff. Die neuartige Kraft des Herold lässt den Held nicht weitermachen wie bisher. Der Held steht durch ihn vor einer neuen Situation, oder er erhält eine Nachricht, die ihn erschüttert. Der Held muss nun handeln und sich dem Konflikt stellen. Somit ist der Herold oft der Botschafter vom Ruf des Abenteuers. Der Herold wirkt motivierend und stellt den Helden als eine dramaturgische Funktion vor eine Herausforderung.

Beispiele für einen Herold im Film sind R2D2 in *Star Wars*, Bilbo in *der Hobbit* oder Hagrid aus *Harry Potter*.

5.3.5 Gestaltwandler

Helden treffen häufig auf Figuren, deren augenfälligste Eigenschaft darin besteht, dass sie sich vom Blickwinkel des Helden aus gesehen ständig zu verändern scheinen. Eine Figur, die ständig neue Züge annimmt, nennt man Gestaltwandler.²³² Vogler beschreibt die psychologische Funktion des Archetypus darin, die „Energien von *Anima* und *Animus* zu repräsentieren“²³³. Jungs Theorie zufolge sind alle Menschen zugleich mit einem kompletten Satz männlicher und weiblicher Eigenschaften ausgestattet. Animus bezeichnet das männliche Element des weiblichen Unbewussten, Anima ist dessen weibliches Gegenstück im männlichen Unbewussten. Animus und Anima können positive wie auch negative Gestalt annehmen; sie können dem Held helfen oder ihm ge-

²³¹ vgl. ebd. S. 127

²³² vgl. ebd. S. 133

²³³ ebd. S. 134

fährlich werden. In manchen Geschichten besteht die Aufgabe des Helden gerade darin, herauszufinden, mit welchem der beiden Aspekte er es zu tun hat. Der Archetypus des Gestaltwandlers kann Wandlungen katalysieren; er ist ein Symbol für die psychische Notwendigkeit von Veränderungen. So kann der Held im Umgang mit dem Gestaltwandel lernen, seine Ansichten über das andere Geschlecht zu revidieren oder die eigenen unterdrückten Energien, die dieser Archetypus unweigerlich aufrührt, anzuerkennen und zu nutzen. Ein Gestaltwandler hat die dramaturgische Funktion, die Elemente des Zweifels und der inneren Spannung einzuführen oder zu beseitigen.

Beispiele für einen Gestaltwandler im Film ist Sharon Stone in *Basic Instinct* oder auch Severus Snape aus *Harry Potter*, Saruman aus *Der Herr der Ringe*.

5.3.6 Schatten

Der Schatten ist der Archetypus, der für die Kraft des Unbewussten steht; „für die Aspekte eines Menschen, die unter normalen Umständen keinen Ausdruck finden, unbewusst sind oder missbilligt werden“²³⁴. Geheimnisse und verdrängte Eigenschaften werden möglicherweise zu Schatten; ebenso auch positive Eigenschaften, die der Held selbst nicht erkennt oder ablehnt. Der Ursprung des Schattens repräsentiert die dunkle, verborgene Seite des Selbst des Helden, wenn er mit schlechten Angewohnheiten oder alten Ängsten zu kämpfen hat. Der Schatten kann zu einer ausgesprochen zerstörerischen Kraft werden. Die dramaturgische Funktion besteht darin, den Helden herauszufordern und Konflikte zu erzeugen. Wie auch bei allen anderen Archetypen können in der Gestalt des Schattens sowohl positive als auch negative Aspekte zum Ausdruck kommen. Der Schatten in der Psyche eines Menschen wird im Laufe des Lebens gebildet und von Gefühlen oder Gedanken erfüllt sein, die dieser unterdrückt, ignoriert oder schlicht vergessen hat. Damit ist der Schatten ein Sammelpool positiver oder negativer psychischer Faktoren, die das Ich abgespalten hat und der Held glaubt nicht zeigen zu dürfen.

Ein Beispiel für einen Schatten ist Captain Hook in *Peter Pan*. Aber auch Darth Vader in *Star Wars* oder Voldemort aus *Harry Potter*.

²³⁴ ebd. S. 143

5.3.7 Trickster

Im Normalfall werden die Archetypen in einer Figur klar manifestiert. Die Energie des Tricksters drückt sich in sämtlichen Charakteren aus, die in erster Linie die Rolle des Clowns spielen. Hinter dem Archetypus des Tricksters steht die „Energie des Unfugs wie auch der Wunsch nach Veränderung“²³⁵. Er stützt ein übermäßiges Ego auf das normale Maß und bringt Helden, wie auch das Publikum, zum Kern der Geschichte zurück. Seine Kraft findet nicht selten in verschmitzten Versprechern oder bezeichnenden Fehlleistungen ihren Ausdruck. Die dramaturgische Funktion ist zusätzlich die Komik. In vielen Fällen begegnet der Trickster dem Helden als Verbündeter; er kann allerdings auch für einen Schatten arbeiten oder als vollkommen unabhängige Kraft.

Typische Beispiele für einen Trickster sind der Esel aus *Shreck*, Cha Cha Brinks oder JarJar aus *Star Wars* oder Sam in *Der Herr der Ringe*.

5.4 Die Beurteilung der Theorie anhand der Filmgeschichte

Ähnlich wie Field belegt Vogler seine Theorien durch zahlreiche Filmbeispiele. Er bietet eine menschliche Erzählstruktur, die auf Urinstinkt und verankerter universeller Menschlichkeit basiert. Mit seiner Theorie beruft er sich auf Joseph Campbells Werk *Der Heros in tausend Gestalten*. Erst lange nach Campbells Tod wurde die Bedeutung seines Werkes erkannt. Vor allem unter den Schriftstellern, Dichtern und Filmemachern fand Campbells Werk Aufmerksamkeit. 1992 publizierte Vogler die erste Version seines späteren Erfolgs zunächst auf Englisch *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storyteller and Screenwriters*.²³⁶ 1997 erschien die erste deutsche Ausgabe des Buches unter dem Namen *Die Odyssee des Drehbuchschreibens*. Vogler war der Erste, der nicht nur erkannte, dass die Mythologie der Grundbaustein für das Geschichtenerzählen enthält, sondern auch Bausteine der Mythen eine zeitlich geordnete Struktur haben. Vogler ist bekannt dafür, vor Erzählstrukturen zu warnen, da sie „gedankenlose Klischees oder Stereotypen entwickeln oder durch eine schwerfällige Handhabung des Grundmusters vorhersagbare und langweilige Geschichten evozieren“²³⁷. In der Drehbuchliteratur sticht er hervor, da er Schemata ablehnt. Allerdings wurde sein Buch ebenfalls als eines mit schematischen Ansätzen kritisiert, nur wurden Plot Points und

²³⁵ ebd. S. 151

²³⁶ <http://www.christophervogler.com>

²³⁷ Vogler, C. (2007), S. 13 f.

Höhepunkte mit Begriffen umschrieben wie „Ausbruch aus der gewohnten Welt“ oder „Rückkehr mit dem Elixier“. Vogler wendet sich in seinem „Vorwort zur zweiten Auflage“ gegen die Kritik, sein Ansatz sei formelhaft. Ein gewisses Maß an Form sei unverzichtbar, um ein Publikum zu erreichen. „Die Reise des Helden sollte nicht als Formel, sondern als Form betrachtet werden.“²³⁸ Vogler erläutert, dass sein Buch keine Sammlung von Regelwerken ist, das ein vorgebendes Muster bietet, sondern eine umfangreiche, detaillierte Betrachtung des Menschen und dessen Lebenswegen.²³⁹

Eine allgemeine Kritik am Konzept der Reise des Helden belegt, es sei den Bedürfnissen einer männlich dominierten Kriegerkultur entsprungen.²⁴⁰ Dieser Vorwurf lässt sich laut Vogler nicht gänzlich von der Hand weisen, zumal viele Helden in den Sagen tatsächlich Krieger sind und das Modell der Reise des Helden auch als Propaganda und Rekrutierungsinstrument fungiert. Die Gestalt des Kriegers ist lediglich eine der tausend Gestalten, in denen Helden auftreten können.

Mitunter wurde auch die Kritik vorgebracht, die Reise des Helden sei eine geschlechtsspezifische „männliche“ Theorie, und auf ein anders geartetes Konzept einer weiblichen Reise sei dieses Modell kaum anzuwenden.²⁴¹ Es trifft zu, dass die Beschreibung des heroischen Zyklus an einigen Stellen deutlich von männlichen Vorstellungen geprägt ist. Vogler zeigt sich überzeugt, dass der überwiegende Teil der Reise für alle Menschen gilt, da alle gleichermaßen der Realität von Geburt, Wachstum und Verfall unterworfen sind. Das Bedürfnis, aufzubrechen, Hindernisse zu überwinden, Leistungen zu erbringen, Eroberungen zu machen und Besitz zu erwerben, wird traditionell männlich empfunden, kann jedoch ebenso in der weiblichen Variante ausgeführt werden.

²³⁸ ebd. S. 12

²³⁹ vgl. ebd. S. 12

²⁴⁰ vgl. ebd. S. 24 ff.

²⁴¹ vgl. ebd.

6 Diskussion

Die Theorien von Vogler und Field scheinen zunächst von unterschiedlichen Ansätzen geprägt zu sein. Der Ursprung Fields Theorie ist in Aristoteles' Poetik zu finden, während Vogler sich auf Joseph Campbells Werk *Der Heros in tausend Gestalten* bezieht. Syd Field beschreibt ein Raster, das über den Plot gelegt werden kann: eine Struktur. Vogler betont, seine Reise des Helden als Form anzusehen, die keine Struktur aufzeigt, sondern Urinstinkte und universell Menschliches verdeutlicht. Field verfolgt einen klaren Dreiakter mit zwei zusätzlichen Fixpunkten, den Plot Points. Am Ende von Kapitel vier wurde bereits darauf hingewiesen, dass Field für seine starke Vereinfachung zur Einteilung einer Geschichte stark kritisiert wurde. Dabei werden vor allem seine Angaben zum Vorkommen seiner Fixpunkte in Seitenzahlen hinterfragt. In Voglers Beschreibung zur Reise des Helden ist der Dreiakter in den Stadien des Aufbruchs, der Initiation und der Rückkehr ebenfalls zu erkennen. Andere Stadien der Reise werden allerdings als ebenso bedeutend wahrgenommen. Auch bei der Identifikation des Zuschauers mit der Hauptfigur setzt Vogler ausschließlich auf menschliche Universalität und Ewigkeitscharakter, mit dem sich jeder identifizieren kann. Field stellt dem entgegen, Identifikation würde durch die Kombination aus gespielten Figuren, der Leinwandpersönlichkeit und der Rolle selbst erzeugt.²⁴²

Die Herangehensweisen bei der Stoffentwicklung unterscheiden sich stark. Sie variieren in ihrer Ausgestaltung und vor allem in ihrer Gewichtung von Bedeutung. So hält Field die Exposition (das Einführen der Hauptfigur) für den wichtigsten Teil einer Geschichte²⁴³ und Vogler das Ende des zweiten Aktes – die Initiation (der Tod der Ich-Persönlichkeit)²⁴⁴. In Fields Theorie wird am meisten Wert auf die Figurenkenntnis gelegt, um Figuren logisch handeln zu lassen, und bei Vogler steht das Wissen über antike Mythen und ihre ewige Bedeutung im Vordergrund, um ihnen zeitlose und universelle Charakteristiken zu verschaffen.

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Unterschiede der Theorien nicht vollständig analysiert wurden. Die Antwort auf die zentrale Frage dieser Arbeit liegt in der Analyse der Gemeinsamkeiten, die in einem folgenden Grundmuster zusammengefasst werden.

²⁴² vgl. Field, S. (2005), S. 122

²⁴³ vgl. ebd. S. 173

²⁴⁴ vgl. Vogler, C. (2007), S. 274

6.1 Grundmuster

Anhand von Gemeinsamkeiten beider Theorien lässt sich ein Grundmuster ermitteln, das wesentliche Elemente aufzeigt, die im Sinne dieser Arbeit als Voraussetzungen eines Drehbuchs des Erfolgskinos verstanden werden. Trotz verschiedener Ausführung beider Theoretiker, lässt sich im Vergleich ein gemeinsamer Kern finden. Folgende Tabelle vereinfacht eine Gegenüberstellung:

<u>Gemeinsamkeiten</u>	Syd Field	Christopher Vogler
<i>Die Hauptfigur ...</i>	hat ein dramatisches Grundbedürfnis	hat den Drang, wieder vollkommen zu sein (ins Paradies zurückzukehren)
<i>Drei-Akt-Teilung</i>	Exposition Konfrontation Auflösung	Aufbruch Initiation Rückkehr
<i>Exposition/ Aufbruch</i>	Umstände, jetzige Situation und Prämisse werden dargestellt	Der Held wird in seiner gewohnten Welt gezeigt. Dort kann er aufgrund bestimmter Umstände nicht weitermachen wie bisher und schlägt eine neue Richtung ein.
<i>Konfrontation/ Initiation</i>	Die Hauptfigur wird mit dem Konflikt konfrontiert, und das dramatische Grundbedürfnis wird definiert. Hindernisse werden der Hauptfigur in den Weg gestellt.	Der Held dringt vor zur tiefsten Höhle (dem Höhepunkt des Konflikts) und gibt sein altes Ich komplett auf, um sich vollkommen seinem Abenteuer/Ziel zu widmen.
<i>Auflösung/ Rückkehr</i>	Der Konflikt löst sich, und die Figur hat ihr dramatisches Grundbedürfnis gestillt	Der Held kehrt vollkommen zurück.
<i>Konsequenzen für die Hauptfigur aus der Geschichte</i>	Die Überwindung des Konflikts hat der Hauptfigur neue Erkenntnisse gebracht, neue Fähigkeiten oder Perspektiven. Die Figur hat etwas dazugelernt.	Der Held hat den Tod der Ich-Persönlichkeit überlebt.
<i>Nebenfiguren ...</i>	bilden Handlungsstränge, die die Hauptfigur vorantreiben	sind Archetypen des kollektiven Unbewussten
<i>Geschichten entstehen durch ...</i>	Konflikt	Konflikt

Berücksichtigt man diese Gemeinsamkeiten, so werden Merkmale deutlich, die in dieser Analyse als die wesentlichen Elemente einer Geschichte bezeichnet werden.²⁴⁵ Die Dramaturgie eines Drehbuchs verfolgt einen zielstrebigem Handlungsstrang, den man grundsätzlich in Anfang, Mitte und Ende teilen kann. Nebenfiguren haben Funktionen, die den Handlungsstrang der Hauptfigur unterstützen oder verdeutlichen. Identifikation mit der Hauptfigur wird am häufigsten zu Beginn einer Geschichte geschaffen, indem die Hauptfigur zunächst in gewohnter Umgebung und bei alltäglichen Situationen vorgestellt wird. Ein Konflikt steht im Zentrum einer Geschichte. Im Laufe der Geschichte spitzt sich dieser zu, und die Hauptfigur muss beim Kampf um das Erreichen ihres Ziels Hindernisse überwinden. Eine Hauptfigur hat ein nachvollziehbares Ziel, welches mit einem universellen Bedürfnis verknüpft ist. Eine Intensivierung des Konflikts, bevor die Hauptfigur ihr Ziel erreicht hat, evoziert eine Steigerung auf der Spannungsebene. Am Ende der Geschichte hat die Hauptfigur ihr Ziel erreicht, allerdings nicht ohne sich entwickelt zu haben. Eine Hauptfigur verändert sich im Handlungsverlauf, gewinnt an Kenntnissen, entdeckt Eigenschaften, lernt Neues oder erkennt neue Perspektiven.

6.2 Kritik und Ergänzungen

Nur wenige Autoren gehen über das Schema hinaus, welches bisher in diesem Kapitel als Grundmuster bezeichnet wird. Der Dreiaakter wird favorisiert: Ein Protagonist will sein klar definiertes Ziel erreichen und gerät in Konflikte, die am Ende deutlich und umfassend aufgelöst werden. Sei es, dass der Protagonist sein Ziel erreicht oder dass er versagt – in jedem Fall sind die Ereignisse in der Geschichte linear und kausal angeordnet und steigern sich in der Intensität der Spannung zum Höhepunkt am Ende.

Beide Theorien verfolgen die Intensivierung des Konflikts, bieten jedoch keine gewissen Techniken, um Spannung zu evozieren. Allerdings setzen Vogler sowie Field das Verfolgen eines Ziel voraus, da ohne Ziel kein Konflikt entstehen kann. Sobald sich eine Geschichte auf ein gestecktes Ziel hinbewegt, ist das Ziel der Spannungsträger. Doch weder Vogler noch Field geben Anweisungen dazu, Charakterisierung zu verdichten, Emotionen allmählich zu steigern, Entscheidungen schwerwiegender und Ereignisse interessanter werden zu lassen, obwohl es das Fundament eines Konfliktes ist, der sich steigert. Ausgelassen wird so auch das bewusste Vorenthalten von Information gegenüber dem Zuschauer, um Spannung zu erzeugen. Spannung entsteht durch das unbefriedigte Verlangen des Zuschauers nach Überblick. Beide Theorien vernachlässigen, das Publikum einzubeziehen, an das sich die Geschichte richtet. Nur

²⁴⁵ Ebenfalls als Grundmuster oder Kern von Dramaturgie bezeichnet

ein Autor, der die Erwartungen des Publikums vorhersehen kann, kann Spannung bewusst einsetzen. Andere Theoretiker wie Roland Zag beschreiben die Beziehung zwischen Autor und Publikumserwartung durchaus als wichtig, um Wirkung zu erzeugen. Merkmale, die Zag aufgreift, sind bei Vogler und Field nicht zu finden. Obwohl diese behaupten, ihre Muster sind darauf ausgelegt, der Masse zu gefallen, erläutern sie nicht deutlich, wie sie Reaktion und Wirkung beim Rezipienten schaffen.

Vogler behauptet, wer die Heldenreise einst verinnerlicht hätte, würde Geschichten schreiben, die universell nachvollziehbar wären. Er verdeutlicht in seinem Buch, dass die Mythen mit Ewigkeitscharakter diese Universalität mit sich bringen, vernachlässigt allerdings konkrete Anleitungen in Bezug auf die Entwicklung von authentischen Figuren. Auch Field vereinfacht das Prinzip der logischen Figur mit der Aussage, man müsse seine Figur zunächst bis ins Detail erforschen, um sie nachvollziehbar handeln zu lassen. Dennoch gilt es festzuhalten, dass Authentizität von hohem Wert ist. Widersprüche und Brüche in Figuren sind durchaus spannend, werden jedoch nur dann als emotional nachvollziehbar erlebt, wenn sie durch Auslöser motiviert sind.

Ausschließlich Field geht darauf ein, wie man vor der Stoffentwicklung die Themenauswahl angeht. Vogler beschreibt als Thema jeder Geschichte eine Reise des Helden, vernachlässigt jedoch Hinweise zum Entwickeln von Ideen. Field hingegen erläutert die Wichtigkeit der Themenwahl sehr ausführlichen anhand von Relevanz, um den Zuschauer für eine Geschichte zu gewinnen.²⁴⁶ Die Wirkung von Geschichten hängt unter anderem davon ab, wie groß die soziale Relevanz des Themas ist. Es liegt nahe, dass eine irrelevante, erkenntnislose Geschichte die Aufmerksamkeit des Zuschauers schnell verliert.

Außerdem verliert der Autor schnell das Publikum durch unlogische, nicht nachvollziehbare Handlungen, die die Identifikation mit der Hauptfigur zusätzlich erschweren. Zag beschreibt dazu, was die Theorien bereits verfolgen: grundlegende Bedürfnisse, die es zu beachten gilt, sowohl bei den Zuschauern als auch bei den fiktionalen Charakteren, bspw. das Bedürfnis der Zugehörigkeit.²⁴⁷ Die meisten Gefühle beziehen sich direkt auf sozialen Kontext. „Je mehr die Geschichte eines Films diese Sehnsucht der Menschen nach Kontakt thematisiert, desto intensiver wird die Reaktion beim Publikum ausfallen.“²⁴⁸

²⁴⁶ vgl. Field, S. (2005), S. 60 f.

²⁴⁷ vgl. Zag, R. (2010), S. 35

²⁴⁸ ebd.

Ein weiteres dieser grundlegenden Bedürfnisse ist das von Austausch. Die beiden Theorien im Zentrum der Fragestellung dieser Arbeit deuten es an. Field spricht von Figuren aus verschiedenen Klassen, um den Konflikt zu intensivieren. Vogler beschreibt, dass Archetypen wie der Mentor dem Held nur nach erbrachter Leistung weiterhilft sein Ziel zu erreichen. Überall dort, wo soziales Leben herrscht, handelt es von Austausch zwischen Geben und Nehmen. Wenn keine Wechselwirkung spürbar wird, bleibt das Empfinden gering. Je intensiver der Austausch der Werte bzw. die Schuld spürbar wird, desto mehr entstehen Emotionen.

Diese Wechselwirkungen entstehen zwischen Hauptfigur und Nebenfiguren. Informationen zu Nebenfiguren gibt es in Fields Literatur kaum. Vogler beschreibt seine Nebenfiguren in Form von Archetypen sehr ausführlich und betont, dass jeder dieser Figuren positiv sowie negativ ausgestaltet werden kann. Es sind negative Nebenfiguren, die soziale Dynamik und die Empfindung von Ungerechtigkeit provozieren. Laut Zag identifiziert sich der Zuschauer bevorzugt mit dem sozial Schwächeren, dem Unterdrückten. Soziales Ungleichgewicht erzeugt den Wunsch nach ausgleichender Gerechtigkeit. Sobald Empathie für Benachteiligte einsetzt, entsteht der Wunsch nach Aufwertung – ein Wechselspiel zwischen Treue und Verrat. Je mehr die Figuren in Beziehungen gezeigt werden, desto besser kann der Zuschauer sie emotional einordnen. Die Identifikation zur Hauptfigur wächst, und das Publikum zeigt emotional intensivere Wirkungen.

Sowohl Vogler als auch Field sprechen von einem notwendigen Höhepunkt einer Geschichte, in der die Hauptfigur eine richtungsweisende Entscheidung trifft, um in einer dramatischen Folge das Ziel zu erreichen bzw. wieder vollkommen zu werden. Berücksichtigt man diesen Aspekt, dann wird deutlich, dass das Publikum Figuren sehen will, die sich entscheiden müssen. „Das Mitgefühl des Zuschauers für Protagonisten in Gewissenskonflikten ist besonders stark“²⁴⁹, bestätigt Zag.

Diese grundlegenden Bedürfnisse werden zwar teilweise von Vogler sowie Field angedeutet, jedoch nicht detailgenau in ihrer bewussten Steuerung in Bezug auf Wirkung auf den Rezipienten erläutert. Roland Zags Aussagen sind wichtige Ergänzungen zum bisher ermittelten Grundmuster, da diese Arbeit wie bereits in Kapitel zwei erwähnt, unter erfolgreicher Dramaturgie die wirkungsvolle Dramaturgie versteht.

²⁴⁹ vgl. ebd. S. 93

7 Fazit

Zu Beginn der Arbeit wurde festgestellt, dass der Film als Gesamtwerk aus zahlreichen Winkeln betrachtet und bewertet werden kann. Selbst ein einzelner Prozess ist umfangreich und komplex in seiner Betrachtung zur Bewertung von Qualität und Erfolg. Im Fokus des Interesses dieser Arbeit stand der Prozess der Stoffentwicklung und das daraus resultierende Drehbuch. Es wurde sich somit auf den Aspekt der erzählerischen Kunst eines Films konzentriert. Erfolgreiche Geschichten sind die, die auf das Publikum wirken. Zum Abschluss des Kapitels Zwei ist zu erkennen gegeben, dass wirkungsvolle Filme in dieser Analyse als populäre Filme verstanden werden.

Zunächst folgte eine Betrachtung der Drehbuchliteratur und der Berufswelt des Drehbuchautoren. Die Drehbuchliteratur fühlt sich dramaturgisch nach wie vor zum großen Teil der restaurativen Dreiaktstruktur verpflichtet, welche bereits Aristoteles vereinfacht strukturierte. Die meiste Drehbuchliteratur wurde seit Beginn für eine uniforme Kunst des Geschichtenerzählens gehalten. Dies, obwohl der Stil, der Rhythmus der Bildfolgen und die Übermittlung von Informationen sehr viel rasanter geworden sind, die Spezialeffekte anspruchsvoller und die Musik betonter. Zweifellos sind Erzählweisen stetig modernisiert und an gegenwartnahes Geschehen angepasst worden. Dennoch ist die Basis der filmischen Narration seit Beginn des Films auch heute noch aktuell.

Anhand der Analyse zwei dominierender Theorien der Drehbuchliteratur konnte ein universelles Grundmuster ermittelt werden, das genre-unabhängig zu erkennen ist. Die Verfasserin verglich hierzu die Theorien von Syd Field und Christopher Vogler.

In Kapitel Sechs werden die erkannten Merkmale beider Theorien zu einem Grundmuster resultiert. Fehlende Aspekte beide Theorien werden in diesem Abschnitt der Arbeit mit Elementen zusätzlicher Theorien ergänzt. Trotz stark unterschiedlicher Herangehensweisen und verschobener Gewichtung von Schwerpunkten zeigt die Drehbuchliteratur ein relativ homogenes Bild auf: Insgesamt dominiert die Empfehlung einer zielgerichteten, authentischen Hauptfigur. Die meisten Erfolgsfilme schildern einen abgeschlossenen Konfliktlösungsprozess, aus dem die Hauptfigur verändert hervorgeht. Der dramaturgische Handlungsablauf spitzt sich in seinem Konflikt stetig zu, bis zum entscheidenden Höhepunkt, nach welchem sich der Konflikt auflöst. Alle vorkommenden Nebenfiguren und Handlungen benötigen Funktionen im hauptsächlichen Handlungsstrang. Die Geschichte bewegt sich auf das abgesteckte Ziel hin, da es ohne Ziel keinen Konflikt gibt und Konflikt das Fundament von Drama ist.

Diese konfliktlösende Dramaturgie wird hier als universelles Grundmuster verstanden. Dieses Muster tritt gleichermaßen in Voglers und Fields Theorie auf. Variationen finden nur in kleinen, abgegrenzten Gebieten der Drehbuchliteratur statt, wie bspw. bei Robert

Mckee. Es liegt nahe, dass die Situation des Problemlösens für den Zuschauer ideal ist. Das Publikum weiß, dass es eine Lösung geben wird. Es ist zu erraten, was geschehen wird. Alternativen sind jedoch ständig möglich, und der Ausgang bleibt stets ungewiss. Erfolgreiche Dramaturgie sorgt also trotz des einheitlichen Schemas für ausreichend Spannung. Es liegt an dem Autor, eine ausgewogene Balance zu finden, die das Interesse wachhält und Frustration vermeidet, einerseits Erwartungen und Hypothesen zu bestätigen und andererseits immer wieder Überraschungen und unerwartete Wendungen zu bieten. Allerdings geht es im Wesentlichen nicht darum, eine Geschichte spannend-dramatisch zu konstruieren. Film erschöpft sich nicht in einer dramatischen Konstruktion, sondern in seiner Wirkung. Ein Drehbuch, das das bisher ermittelte Grundmuster aufweist, übt allein keine ausreichende Wirkung auf den Zuschauer aus. Da die vorliegende Arbeit erfolgreiche Dramaturgie als wirkungsvolle Dramaturgie definiert, gilt es, einige Elemente zu ergänzen.

Die wesentlichen Elemente, die unverzichtbar sind in der erfolgreichen Dramaturgie, sind neben dem Grundmuster die Auswahl eines relevanten Themas, das Einsetzen von grundlegenden Bedürfnissen wie Zugehörigkeit oder Gerechtigkeit, Authentizität von Figuren und Handlungen, Dynamik durch Wechselwirkung von moralischen Werten wie Schuld und Unschuld oder Treue und Untreue und insgesamt eine Steigerung des Konflikts im Verlauf der Geschichte. Durch diese Elemente kann gezielt Stimmung evoziert werden.

Abschließend kann festgestellt werden, dass Drehbuchtheorien vor allem in ihrer Herangehensweise und in ihrer Vorbereitung des Schreibens variieren aber dasselbe dramaturgische Grundmuster haben, welches Vogler sowie Field im Kern aufweisen. Es bleibt anzumerken, dass das Grundmuster allein ausschließlich eine Voraussetzung für stimmige Dramaturgie ist. Es ist anzunehmen, dass die Zuschauer durch jahrelange Prägung auch Erwartungen darüber haben, in welchen Abständen wieder etwas Neues passieren und die Handlung einen anderen Verlauf nehmen sollte. Die Drei-Akt-Struktur scheint ein besonders beliebtes Muster zu sein, um solchen Erwartungen gerecht zu werden, eben weil es schon seit Jahrhunderten etabliert und geläufig ist. Um das Potenzial eines stimmigen Drehbuchs in seiner Wirkung vollkommen zu erschöpfen, sind die oben ergänzten Elemente wesentlich.

Jeder einzelne Prozess, der Einfluss auf den Film hat, verfügt über nahezu grenzenlose Mittel, Emotionen im Zuschauer hervorzurufen. Viele wirkungsvolle, rein dramaturgische Mittel sind in diesem Zusammenhang nicht aufgeführt, da für ein universelles Grundmuster nur die essenziellen Merkmale von Relevanz sind.

Es wurde erkannt, dass das Erfolgskino einheitlich weitere Merkmale aufweist, die bisher in dem Grundmuster der Drehbuchliteratur vernachlässigt werden. Zu Beginn die-

ser Arbeit wurde ein Erfolgsfilm definiert als einer, der auf ein großes Publikum wirkt. Wirkung entsteht durch das Hervorrufen von Emotionen. Das Grundmuster und die ergänzenden Elemente werden im Sinne dieser Arbeit als Voraussetzung für erfolgreiche Dramaturgie verstanden.

Ein jeder Film sucht ein Publikum und richtet sich an Menschen.²⁵⁰ Das Publikum gilt es, bereits im Prozess der Stoffentwicklung zu berücksichtigen. Ein Autor der erfolgreichen Dramaturgie berücksichtigt den traditionellen Dreiakter und begleitet authentische Figuren auf einem zielstrebigem Handlungsstrang. Vor allem aber steuert erfolgreiche Dramaturgie bewusst die Emotionen des Zuschauers, um empathische Wirkungen zu evozieren.

²⁵⁰ vgl. Zag, R. (2010), S. 18

Literaturverzeichnis

Bücher:

Albersmeier, Franz-Josef: Filmtheorien in historischem Wandel, Ditzingen: Reclam, 1990

Antonin, Artaud: Das Theater und sein Double, Frankfurt: FISCHER, 1980

Arnheim, Rudolf: Kritiken und Aufsätze zum Film, Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch, 1979

Asmuth, Bernhard: Einführung der Dramenanalyse, Stuttgart: Metzler, 1994

Biskind, Peter: Easy Riders. Raging Bulls: How the Sex – Drugs – and Rock 'n' Roll Saved Hollywood, Simon & Schusters, 1999

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Wisconsin: Methuen & Co, 1985

Breimer, Stephan: A Screenwriter Legal Guide, New York: Allworth Press, 2012

Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 1954

Cowgill, Linda: Secrets of Screenplay Structure, Incline Village: Lone Eagle, 1999

Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films, Hamburg: LIT Verlag, 1999

Eichinger, Katja: BE, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 2012

Feil, Georg & Kliess, Werner: Profikiller: So schreiben Sie das perfekte Krimidrehbuch, Bergisch Gladbach: Luebbe, 2003

Field, Syd: Filme schreiben, Wien: Europa Verlag, 2001

Field, Syd: Das Drehbuch, Berlin: Autorenhaus Verlag, 2005

Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch, Frankfurt am Main: Zweitausendundeins, 1991

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, Charleston: Bibliobazaar, 1998

Fuhrmann, Manfred: Aristoteles' Poetik. Griechisch/Deutsch, Ditzingen: Reclam Verlag, 1994

Gronemeyer, Andrea: Film. An Illustrated Historical Overview, New York: Barrons Educational Books, 1998

Hammann, Joachim: Die Heldenreise im Film, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2007

Haarmann, Hermann: Aspekte des Dramas, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996

Hickethier, Kurt: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart: Metzler, 2007

Hoeppel, Rotraut: Psychologie des Filmerlebens, Frankfurt am Main: Bundesverband Jugend u. Film, 1986

Kasten, Juergen: Film Schreiben: Eine Geschichte des Drehbuchs: Sibiu: Hora-Verlag, 1990

Keilhacker, Margarete: Filmische Darstellungsformen im Erleben des Kindes. Untersuchungen über psycho-physische Begleiterscheinungen und Auswirkungen des Filmerlebens, München, 1967

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Formen im Drama, München: Carl Hanser, 1960

Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films, Ditzingen: Reclam, 2002

Linson, Art: What just happened? Bitter Hollywood Tales from the Front Line, New York City: Grove Press, 2002

Maltby, Richard: Hollywood Cinema, Hoboken: John Willey and Sons, 1995

Marchand, Andre: Marketing bei Spielfilmen/ Marketing-mix des ersten Kinostart-Wochenendes, München: GRIN VERLAG, 2013

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag: 2009

Montagu, Ivor: Film World. Harmondsworth, 1964

Ottersbach, Beatrice: Drehbuchautoren Bekenntnisse, Konstanz: UVK Verlag, 2007

Paech, Joachim: Literatur und Film, Stuttgart: Metzler, 1988

Piethe, Marcel: Filmstadt Potsdam: Drehorte und Geschichten, Berlin: Hendrik Baessler Verlag, 2013

Roterberg, Sönke: Philosophische Filmtheorie, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2008

Server, Lee: Screenwriter. Words become Pictures, Charlotte: Mainstreet Rag Publishing Company, 1987

Sobchack, Vivien & Thomas: An Introduction to Film, Hallbergmoos: Addison Wesley Pub Co Inc, 1987

Stempel, Thomas: Framework. A History of Screenwriting in the American Film, New York: Syracuse University Press, 2000

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, Berlin: Suhrkamp Verlag, 1956

Tan, Ed: Emotion and Structure of Narrative Film: film as an Emotion Machine, New York: Lawrence Erlbaum Assoc Inc., 1996

Thompson, Kristin: Storytelling in Film and Television, Harvard: Harvard University Press, 2003

Van Appeldorn, Werner: Erfolgsfilme mit der richtigen Dramaturgie, Wesseling: Andreas A. Reil, 2001

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibens, Frankfurt am Main: Zweitausendundeins, 2007

Zag, Roland: Der Publikumsvertrag, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2010

Internetseiten:

Poppe, Sanda: Visualität inter- und transmedial

<http://parapluie.de/archiv/visuell/semantik/>, abgerufen am 16.02.2015

Diedrichs, Helmut: Der Filmkritiker und Filmtheoretiker Rudolf Arnheim, November 1997 <http://www.soziales.fh-dortmund.de/diederichs/texte/arnheimb.htm>, abgerufen am 16.02.2015

<http://www.filmseminare.de/drehbuchhandwerk>, abgerufen am 16.02.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Drama>, abgerufen am 17.02.2015

http://universal_lexikon.deacademic.com/234629/Erfolg., abgerufen am 17.02.2015

<http://www.filmpreise.info/filmpreise/filmpreise.html> , abgerufen am 17.02.2015

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nowhereinafrica.htm> , abgerufen am 17.02.2015

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=nowhereinafrica.htm>, abgerufen am 18.02.2015

Haberlander, Michael: Schreibsklaven, 16.12.1999

http://www.artechock.de/film/text/artikel/1999/12_16_b.htm, abgerufen am 20.03.2015

<http://www.wga.org/content/default.aspx?id=1217>, abgerufen am 18.03.2015

<http://sydfield.com/about/> , abgerufen am 24.02.2015

Das nächste Lichtspiel ist immer das Schwerste, 31.07.2001

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-das-naechste-lichtspiel-ist-immer-das-schwerste-174604.html>, abgerufen am 25.03.2015

<http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/semiotics/SEMIOintro/11-Propp.pptx.pdf>, abgerufen am 25.03.2015

<http://www.christophervogler.com/#!about-chris/c161y>, abgerufen am 28.03.2015

<http://www.kino.de/kinofilm/zwei-banditen/16945>, abgerufen am 20.03.2015

<http://www.drehbuchautoren.de/drehbuch-schreiben/berufsbild-drehbuchautor>, abgerufen am 10.03.2015

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname